



ذاكرة الكتابة

# التَّطَوُّرُ فِي الْفُنُونِ

تأليف: توماس مونرو

162

الجزء الثاني



نقله إلى العربية

محمد علي أبو درة

لويس اسكندر جرجس

عبد العزيز توفيق جاويد

راجعته: أحمد نجيب هاشم

# التطور في الفنون

وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة

(الجزء الثاني)

تأليف: توماس مونرو

نقله إلى العربية: محمد علي أبو درة

لويس اسكندر جرجس

عبد العزيز توفيق جاويد

راجعته: أحمد نجيب هاشم

وزارة الثقافة



تعنى بنشر أبرز الأعمال الفكرية والأدبية  
والنقدية التي طبعت في بدايات القرن العشرين

### • هيئة التحرير •

رئيس التحرير  
عبد العزيز جمال الدين  
مدير التحرير  
طارق هاشم  
سكرتير التحرير  
سالم الشهباني

الأراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة  
بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف في المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.  
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن  
كتابي من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

## ملامح ذاكرة الكتابة

تصدرها  
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة  
مسعود شومان  
أمين عام النشر  
محمد أبوالمجد  
مدير عام النشر  
إبتهال العسلي  
الإشراف الفني  
د. خالد سرور

• التطور في الفنون (ج ٢)

• تأليف: توماس مونرو

• هذه الطبعة،

الهيئة العامة لقصور الثقافة

القاهرة ٢٠١٤م

• تصميم الغلاف

فكري بونس

• رقم الإيداع: ١٥٠٦٦ / ٢٠١٤

• الترخيم الدولي: 978-977-718-786-8

• المراسلات،

باسم / مدير التحرير

على العنوان التالي، ١٤ شارع أمين

ساسى - القصر العيني

القاهرة - رقم هريدى ١١٥٦١

ت، 7947891 (داخلى ١٨٥)

• الطباعة والتنفيذ،

شركة الأمل للطباعة والنشر

ت، 23904096

**التطور في الفنون**

**وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة**



هذه ترجمة لكتاب :

**EVOLUTION IN THE ARTS AND OTHER THEORIES  
OF CULTURE HISTORY**

*By*

**THOMAS MUNRO**

**Published by the Cleveland Museum of Art**

# فهرس

## ● الفصل الرابع عشر ●

معانى التطور وما يتصل به من مفاهيم  
فى تطبيقه على الفنون

الموضوع	الصفحة
١ - ما الذى يشكل التغير التطورى فى هذا الميدان .. ..	١١
٢ - الحاجة الى تعريف واضح « للتطور » فى العلوم الثقافية	١٢
٣ - التعريفات البيولوجية للتطور .. ..	١٥
٤ - التعاريف الاساسية للتطور كما يطبق على الظواهر الجسمية والعقلية ، والاجتماعية ، والثقافية .. ..	١٨
٥ - التطورية الثقافية والفنية . ما يعنيه وما لا يعنيه « التطور فى الفنون » .. ..	٢٢
٦ - نظريات اضافية خاصة عن التطور فى مختلف الميادين	٢٥
٧ - التطور بوصفه متميزا عن التقدم .. ..	٢٦
٨ - الانتكاس بوصفه نقيض التقدم .. ..	٢٩
٩ - مفاهيم مضادة فى كثير أو قليل « للتطور » .. ..	٣٠
١٠ - الخلاصة .. ..	٣٢

## ● الفصل الخامس عشر ●

### أنماط الفن - تحررها مع التعديل التكيفي

الموضوع	الصفحة
١ - الحاجة الى تحديد منسق للأنماط الفنية وتصنيفها ..	٣٥
٢ - السمات العامة المتكررة للفن ومقارنتها بسماته الغدة الفردية	٣٧
٣ - السمات والأنماط في الفن ومقارنتها بالأنماط العضوية	
.. - التصنيف الجمالى .. .. .	٤١
٤ - التحرر مع التعديل فى الفنون .. .. .	٤٨
٥ - التعديل التكيفي فى الفنون .. .. .	٥٧
٦ - أنماط الانتاج الفنى وفق أساليب الانتقال ، والمكونات ، والتنظيم المكانى الزمنى ، والتنظيم السببى .. ..	٦٣
٧ - الأنماط التكوينية ، النفعية ، التمثيلية ، الايضاحية ، الموضوعية .. .. .	٧٠
٨ - التعاقبات والانتقالات الداخلية ، التعاقبات والانتقالات ، والاتجاهات التاريخية .. .. .	٧٨
٩ - التحرر التطورى للأنماط الفنية - تبايرها واعادة تكاملها	٨٠
١٠ - العلاقات المتغايرة بين الفن وبين فروع الحضارة الأخرى	٩٤
١١ - الخلاصة .. .. .	٩٥

## ● الفصل السادس عشر ●

### تحديد الأساليب والتقاليد

الموضوع	الصفحة
١ - طبيعة الأسلوب في مختلف الفنون .. .. .	٩٧
٢ - الأساليب الفترية ، الأساليب الفردية ، الأنماط الأسلوبية المتكررة .. .. .	١٠٠
٣ - الأساليب والأنماط التكوينية .. .. .	١٠٣
٤ - السمات والسمات الفرعية الأسلوبية .. .. .	١٠٧
٥ - حيز الأسلوب التاريخي أو توزيعه .. .. .	١١٩
٦ - تسمية أساليب معينة وتسميتها .. .. .	١٢١
٧ - الأساليب الكبرى في الفنون الغربية - تغير المفاهيم عن طبيعتها ومجالها . تصنيف الأساليب .. .. .	١٢٩
٨ - أساليب الفنون المتعددة وأساليب ثقافة بأكملها - روح الأسلوب وعصره .. .. .	١٣٣
٩ - الأساليب التي تطول والتي تبيت من جديد .. .. .	١٤٤
١٠ - التقاليد ، والتقاليد الفرعية ، والتقاليد المشتركة العوامل الأسلوبية التقليدية في العمل الفني .. .. .	١٥٠
١١ - الأنماط الأسلوبية المتكررة - الأساليب الافتراضية أو متعددة الفترات .. .. .	١٦١
١٢ - تحليل أسلوبى خاص .. .. .	١٦٧
١٣ - الزعم بأن الأساليب فذة فريدة - نواحيها الفذة والعامية .. .. .	١٧٠
١٤ - الأساليب والأنماط العضوية - اندماج الأساليب - الأساليب المولدة أو الخليطة .. .. .	١٧٤
١٥ - النزعات ، والمراحل ، والتعاقبات في الأسلوب التعاقبات المتشابهة المتكررة .. .. .	١٨١
١٦ - <del>المقدمة</del> .. .. .	١٩١

## ● الفصل السابع عشر ●

### التعقيد والتبسيط في الفنون

الموضوع	الصفحة
١ - هل يصبح الفن معقدا بصورة مطردة .. .. .	١٩٥
٢ - طبيعة التعقيد وأنواعه في الفنون .. .. .	١٩٦
٣ - الاتجاهات التعقيدية في مختلف الفنون - الأعمال الفنية شديدة التعقيد .. .. .	٢٠١
٤ - الرمزية الصوفية والتصوير الرمزي الديني - تكاثر الرموز والمعاني .. .. .	٢٢٣
٥ - اتجاهات نحو التبسيط - ذروات التعقيد في فن مختلف العصور - ما الذي يسبب الاتجاه نحو التبسيط ..	٢٣١
٦ - التخصص في خطوط معينة من التطور - الفنون الممتازة وأنواع الشكل - اتجاهها الى التعقيد .. .. .	٢٤٩
٧ - ضياع المكانة الممتازة بشجع على التبسيط - تقسيم الأنواع المعقدة - الكاتدرائية .. .. .	٢٥٣
٨ - عودة الاتجاهات المتباعدة الى التكامل .. .. .	٢٦١
٩ - ضغوط نحو الفعالية والاقتصاد والتخصص .. .. .	٢٧٠
١٠ - سحر البساطة والاقتصاد - النواحي السيكلوجية ..	٢٧٦
١١ - الحدود السيكلوجية التي تحد من تعقيد الأعمال الفنية	٢٨٥
١٢ - التركيز التخصصي ، والحذف ، والانقاص .. .. .	٢٩١
١٣ - الخلاصة .. .. .	٢٩٥

## ● الفصل الثامن عشر ●

### اتجاهات نكوصية في الفن

الموضوع-	الصفحة
١ - ارتدادات تنشأ عن كوارث - أنواع قسرية هدامة من اللاتطور لا سيطرة عليها .. .. .	٢٩٩
٢ - النكوصات الاختيارية الى أسلوب حياة بسيط بدائي - آثارها على الفنون .. .. .	٣٠٧
٣ - البدائية في الفن - أخيلة النكوص الى البساطة - احياء الأساليب العتيقة والبدائية .. .. .	٣١١
٤ - البدائية الرومانتيكية باعتبارها حركة نكوصية .. .. .	٣٢٥
٥ - رموز الهدم والانحلال .. .. .	٣٣٦
٦ - التطور التركيبي في الفن والثقافة .. .. .	٣٤٢
٧ - الخلاصة .. .. .	٣٤٥





## الباب الثالث

كيف تتطور الفنون  
(شرح معاد مصحح)



## الفصل الرابع عشر

### معاني التطور وما يتصل به من مفاهيم في تطبيقه على الفنون

١ - ما الذي يشكل التغير التطوري في هذا الميدان ؟

نتقل الآن من العرض التاريخي لنظريات ظهرت في الماضي الى دراسة المشكلة دراسة مباشرة : هل تتطور الفنون ؟ واذا كانت تتطور ، فكيف يكون ذلك ، والى أى مدى ؟

وأول مسألة نقابلها هي معنى « التطور » ، كما هو مطبق في الميدان الثقافي . فبأى المعايير استطعنا معرفته ؟ وهل يحدث في الفن فعلا أو لا يحدث ، واذا كان قد حدث فعلا ، فكيف تبينه ؟

وقد يعتقد المرء أن هذا السؤال ينبغي أن يجاب عليه مقدما ، وعلى الأقل بطريقة فرضية مؤقتة ، قبل أن نعرض لما يقال عن حقيقة عملية التطور . غير أن أغلب النقاش يمر على هذا السؤال من الكرام ، على اعتبار أن كل انسان يعرف ماذا يعني « التطور » . ولسوء الحظ فإن المعاني المقترضة يفتقر إليها الفهم والتأقن . ومن ثم فإن ما نحتاج اليه الآن هو مجموعة من الموصفات المجردة بشأن ما يعنيه هذا اللفظ فيما يتعلق بالفنون . واستناداً الى هذه الموصفات نستطيع عندئذ أن نفحص بعض ظواهر تاريخ الفن المعروفة ، ثم نسأل الى أى مدى تستوفي هذه الظواهر معايير التغير التطوري .

### ٣ - الحاجة الى تعريف واضح « للتطور » فى العلوم الثقافية :

يتضح من الموجز التاريخى السابق أن كلمة « تطور » قد طبقت على الفن والثقافة بمان كثيرة مختلفة ، فإذا قال كاتب انه يؤمن أو لا يؤمن بالتطور الثقافى ، وإذا ما دافع عن « التطورية » فى تاريخ الفن أو حاجمها فانه قد يعنى شيئا من أشياء كثيرة ، ولو أنه فهم اللفظ بمعنى مختلف فقد يتخذ حياله موقفا مختلفا .

ومن وجهة نظر المنطق والمعاجم الحديثة فانه لا يوجد معنى واحد صحيح لأية كلمة أو رمز اصطلاحى . فالكلمة هى أداة من صنع الانسان، للفكر ، والاستقصاء ، والاتصال ، والتسجيل ، ونحن نملك حرية تعريفها واعداد تعريفها لكى نزيد من فاعليتها فى أداء هذه الوظائف . وبينما يكون للالتباس قيمة فى الفن الأدبى وفى المحادثة ، فان العلوم تفضل أن تقلل معانى اللفظ الواحد بقدر الامكان لكى تتحاشى الالتباس . وليس فى مقدورها أن تقلل تلك المعانى فى كل حالة الى معنى واحد ؛ لأن ذلك يترتب عليه تعدد فى الألفاظ لا حاجة اليه ، كما أن السياق يدل فى العادة على المعنى المقصود من بين المعانى المتعددة . غير أن كل لفظ من الألفاظ النظرية الرئيسية التى كانت موضع جدل خلال أجيال عدة قد أصبح مبهما مرتبكا بفعل الأفكار المترابطة ، التى هى رواسب من مختلف مدارس الفكر الكثيرة المتصارعة . وليست كلمة «التطور» من أقدم هذه الألفاظ ، غير أنها طبقت فى علوم كثيرة مختلفة على أنواع من الظواهر يختلف بعضها عن بعض اختلافا واسما ، كما استعملها أصحاب نظريات من ذوى المعتقدات المختلفة كل الاختلاف ، كل منهم يحاول تأويل الكلمة بطريقة تلائم وجهة نظره الخاصة .

وكخطلة عامة ، فانه ليس من الحكمة أن ندخل فى التعريف الأساسى لأحد المفاهيم نظريات يثور حولها جدل كبير ، كأن نعرف « الدين » -

بطريقة لا يقبلها الا أعضاء طائفة معينة ، أو نعرف « الحكومة » بصورة لا يقرها الا أعضاء حزب معين ؛ لأن ذلك يعوق كل تبادل للأفكار . ومن الممكن عادة أن تعرف مثل هذه الكلمات الصامة كثيرة الاستعمال بطريقة فيها شيء من الحياد تكاد تقبلها كل مدارس الفكر . وعندئذ يستطيع المرء أن يذكر آراء الجدلية كمعتقدات أو تأكيدات تدور حول الشيء المحدد ، مثل أي دين هو الدين الصحيح ، أو أي نوع من الحكومة هو الأفضل ؟

وهناك نزعة بين الكتاب المنفسين في المجادلات الى ادخال معتقداتهم واتجاهاتهم الخاصة كجزء من التعريف ، صراحة أو تلميحاً . وعندما يهاجمون معتقداً معيناً ، فأنهم يميلون الى تشويه الألفاظ التي تعبر عنه ، أو يسخرون منها ، احياء منهم بأن مفاهيمه الأساسية تحمل معنى سخيفاً أو منافياً للعقل . وهكذا فإن نظرية التطور العضوي صوّرت في بادئ الأمر تصويراً ساخراً بالطريقة الساخرة نفسها « بأن أجداد الانسان كانوا قروداً » . ونظرية التطور الثقافي تصور الآن بالطريقة نفسها على أنها تعنى كل أنواع المعتقدات المتطرفة المدحوضة ، أو قل كل خطأ أو مبالغة وردت على لسان أحد التطوريين القدامى .

ومن بين الطرق لمعالجة هذه الألفاظ المبهمة عند الكتابة أن يختار المرء تعريفاً ثابتاً الى حد كبير من أحد القواميس أو من مرجع محايد آخر ثم يبين في وضوح أي المعاني هو المستخدم ويثبت عليه تماماً . ومن جهة نظر واضع القاموس ، وهو الذي يفرض فيه أن يكون موضوعاً فيما يتعلق بكل النقاط النظرية ، فإن المشكلة هي مشكلة اختيار معنى أو معان قليلة تكون أكثرها ملاءمة من بين المجموعة المتشابهة من المعاني البديلة - المتنافسة . ويشترط في المعاني المختارة أن تكون :

(أ) ثابتة مستقرة في استعمال موثوق به .

(ب) محايدة الى درجة تجعلها مقبولة قبولاً عاماً ، ورغم ذلك .

(ج) لا تتجاهل الاختلافات الجدلية الكبرى كل التجاهل . ومن



طرق معالجة هذا الموضوع أن يقال في التعريف ان بعض الناس يعتقد كذا أو كذا عن الشيء المشار اليه ، أو أن نظرية معينة تقول عنه كذا أو كذا . وفي مثل هذه المواضيع يتركز البحث في الناحية الواقعية : أى ما اذا كان الشيء ، أو الواقعة ، أو الشخصية المشار اليها موجودة فعلا ، أو كان لها وجود فيما مضى ، أو أنها مجرد وهم وخيال ، أو أن الاعتقاد فيها هو اعتقاد زائف . وهناك الآن اتفاق كاف على كثير من مثل هذه المواضيع بحيث يمكن أن يشمل التعريف شرحا قاطعا : فالقنطور مثلا ، هو مخلوق أسطورى أو خرافى ، نصفه انسان ونصفه الآخر جواد . غير أنه لا يزال هناك بعض الاختلاف في علم الطبيعة عن حقيقة الأثير «كوسط» تفترض نظرية الضوء التوجيه أنه يتخلل كل الفضاء ، ومن ثم فان قاموس ويستر يقول : « ان كثيرا من العلماء ينكرون وجوده في الوقت الحاضر . وهذا القاموس نفسه يعرف «التولد التلقائي» في البيولوجيا بأنه « تولد مادة حية من مادة غير حية ، أو التوالد الذاتى » . ثم يضيف « من اعتقاد غدا الآن مهجورا ، بأن الكائنات العضوية التى توجد في الماء العفن نشأت منه تلقائيا » والتعريف الأول من هذه التعريفات حدد المفهوم الأساسى بطريقة محايدة ، كما ذكر التعريف الثانى بصورة صادقة الانكار السائد لحقيقة العملية التى يشير اليها .

وبالمثل يمكن تعريف مفهوم التطور فى الميدان البيولوجى تعريفاً موضوعياً بأن نذكر أولاً مضامينه الأساسية : أى ما يعنيه التطور بوجه عام ، وفيما يتعلق بالظواهر العضوية ، ونذكر ثانياً النظريات الرئيسية التى وضعت عنه كعملية حقيقية ، ثم نذكر ثالثاً مدى اجماع الرأى فى البيولوجيا حول هذه النظريات . وفى مقدورنا القول بأن التطورية بوجه عام تكاد تحظى الآن بقبول شامل فى البيولوجيا ، رغم أن نظرية دارون القائلة بالتنوع التدريجى كان لا بد من تصحيحها بعض الشيء . ومثل هذا التعريف النصف يساعد على تصحيح سوء الفهم الشائع وهو أن الدارونية والتطور بوجه عام قد « دحضتا » و « هجرنا » .

### ٣ - التعريفات البيولوجية « للتطور »

يقارن مرتز V.T. Merz في كتابه « تاريخ الفكر الأوربي في القرن التاسع عشر (\*) » بين « النظرة التكوينية الى الطبيعة » في أواخر القرن التاسع عشر ، وبين الفترة المرفولوجية التي دامت من ١٨٠٠ الى ١٨٦٠ . وقد اهتمت هذه الفترة أساسا بتصنيف ووصف النماذج ( كما جاء في ص ٢٧٤ ) ، بينما اهتمت العقود التي جاءت بعد ذلك بالتغير والنمو ، وتحول الاهتمام العلمي الى الكيفية التي اتخذت بها الأشياء شكلها الحالي ، والى تاريخها في نطاق الزمن . وكان العالم ليتز قد توقع هذه الفكرة عن الطبيعة في القرن السابع عشر .

ويقول مرتز ان الكلمة الانجليزية «تطور» Evolution أصبحت تستعمل في نطاق وجهة النظر هذه ، وتعني « النمو المنتظم والمستمر لأشكال الوجود وحالاته » (\*\*) ، كما أصبحت تستعمل هي والكلمة الانجليزية Development والكلمة الألمانية Entwicklung ، كل منها في مكان الأخرى ، لتدل على سلسلة التغيرات التكوينية التي تطرأ على الكائنات البشرية .

وفي سنة ١٨٣٤ أوضح كارل أرستفون باير Karl Ernst von Baer (١٧٩٢ - ١٨٧٦) أن أنماطا حيوانية معينة تتحول تحولا محدودا في الأجيال المتعاقبة (\*\*\*) ، كما أسهم أيضا بمفهوم هام هو الاختلاف والتنوع ، كطور من أطوار النمو . وقد قصد بكلمة نمو Development ، ما أطلق عليه العلامة هايكل Haeckel بعد ذلك كلمة Ontogenesis

---

(\*) ( أدبيره ولندن سنة ١٩٠٣ ) الفصل التاسع ، وبخاصة ص ٢٧٨ - ٢٧٩ .  
(\*\*) نيسا يختص بالاستعمال البيولوجي لهذا المصطلح ، يورد الأستاذ مرتز مقالا كتبه هكسلي عن التطور في دائرة المعارف البريطانية (الطبعة التاسعة) . وفي سنهال القرن الثامن عشر استخدم العلماء ليجتز ، هارفي ، هولر كلمة تطور بمعنى بيولوجي مختلف ، ومضاد لمعنى كلمة epigenesis (وهو النمو مع الاختلاف والتمايز) .  
(\*) صفحات ٣٠١ ، ٣٠٥ - ٣٠٧ من كتاب مرتز Merz

( النمو الفردي ) ، بوصفه مختلفاً عن Phylogenesis ، أى نمو  
الفصائل والأجناس ، والنوع ، وأصبحت كلمة تطور Evolution  
تطلق أساساً على هذا النوع الثانى من النمو .

وتلخص المقترحات المؤرخة الواردة فى قاموس أكسفورد  
Oxford English Die المعانى الرئيسية لكلمة تطور قبل مجيء سبنسر،  
وفى عصره ، وبمده . وتبين من هذا المصدر أن مقالا كتب عن البيولوجيا  
فى سنة ١٦٧٠ وردت فيه هذه الجملة « لا يفهم من كلمة تغير change  
( فى الحشرات ) سوى تطور ونمو تدريجى طبيعى فى الأجزاء » . وتشير  
هذه الجملة الى نمو كائن عضوى فردي من حالة أولية فجأة الى حالة  
النضج ، ولا تشير الى تحول الأنواع . وفى سنة ١٨٣٢ استعمل العالم  
لايل Lyell كلمة تطور على نطاق واسع فجعلها تشمل الفكرة  
الجديدة التى تقول بتحول الأنواع تدريجيا ، ونشأة أنواع جديدة ،  
بوصفها فكرة مضادة لفكرة الخلق الخاص . وقال فى ذلك « لقد وجدت  
الحوانات الصدفية البحرية أولا ، ثم ارتقى بعضها وتحول الى تلك التى  
تعيش على الأرض » . ويقول أيضا : « لقد تطور قرد الأورانجوتانج من  
كائن عضوى أبيض ، ثم اكتسب فى بطن صفات الانسان ووقاره » . وكان  
سبنسر يؤيد هذا الاستعمال ، عند ما هاجم فى سنة ١٨٥٢ ، أولئك الذين  
ينفذون نظرية التطور فى زهو وتعال .

وفى قاموس أكسفورد ( المجلد الثالث ، ١٨٩٧ ، ص ٣٥٤ ) توجد  
قائمة طويلة تشمل تعريفات للفظ التطور ، تحت ثلاثة عناوين رئيسية  
تمثل مختلف أنواع المعنى ، والتعريف الرقيم IGC هو أكثر  
التعاريف ملامة هنا : « نشوء أنواع من الحيوان والنبات ، كما يراه  
أولئك الذين ينسبون النشوء الى عملية نمو من أشكال سابقة أقدم منها  
لا الى عملية الخلق الخاص . ويرد هذا اللفظ عادة فى عبارات مذهب  
التطور ، أو نظرية التطور ، . وبناء على هذا فان أحد تعاريف كلمة

« يتطور » ، « هو » ، ينشأ ( النوع الحيواني أو النباتي ) عن طريقة تحويل من أشكال أقدم ، وبمعنى أوسع ، ينتج أو يعدل بطريق التطور ، »

ولقد كتب جوزيف نيدهام Joseph Needham عن التطور في موسوعة العلوم الاجتماعية ( نيويورك ١٩٣١ ) ، وخلص « بلفه سبنسر » الى أن « التطور اذن » ، انما يعنى أساسا الانتقال من البساطة الى التعقيد ، ومن التجانس الى التباين ، وتدل الملاحظة التجريبية للمخلوقات الحية وبقيائها على أن هذا الانتقال قد حدث ولا يزال يحدث في دينا الحياة ، ويقول انه لا بد في هذه الظاهرة من وجود عاملين : الكائنات وبيئاتها .

ومن رأى لامارك ، وسبنسر ، ودارون ، وغيرهم أن تكيف الأنشكال الحية مع بيئتها هو نزعة كبرى في التطور المصوى . وهذه الفكرة يعبر عنها أحيانا وان لم يكن دائما في تعريف التطور على أنه « تحدث مع تعديل تكيفي » . وهكذا فإن التطورية ، بناء على ما ورد في قاموس الفلسفة Dictionary of Philosophy تعتبر أن « تنوع الأنواع هو نتيجة للتغير والتعديل والنمو والتكيف أكثر من أن يكون نتيجة لشكل من أشكال الخلق الخاص لكل من آلاف الأنماط العضوية ، بل للكثير من الأنماط في المملكة غير العضوية » ويعتبر التغير التكيفي تغيرا يساعد على بقاء النمط ، اما عن طريق تغييره لنفسه ، أو تغييره لبيئته . وبعض الكتاب يعتمدون اعتمادا كلياً على هذا المعيار دون غيره ، ويستبعدون معيار التعقيد . وهكذا يعلن رونالد فيشر Ronald Fisher أن « التطور هو تكيف مضطرد ، ولا يتضمن شيئا غير ذلك » (\*) .

وفي هذه التغيرات تكرر فكرتان أساسيتان أو مجموعتان من الأفكار :

---

(\*) وردت في كتاب Genetical Theory of Natural Selection (لندن ١٩٣٠)  
واقبستها مارجوري جرين Marjorie Grene في كتاب The Faith of Darwinism  
(المجلد ١٣ رقم ٥ - نوفمبر ١٩٥٩ - ص ٤٩)

- ١ - الارتقاء ، النمو ، أو التعقيد المتزايد .  
٢ - التطور النوعي ، أو التحدّر Descent مع التعديل  
التكيفى ونشأة الأنماط .

٤ - التعاريف الأساسية « للتطور » كما يطبق على الظواهر الجسمية ،  
والعقلية ، والاجتماعية ، والثقافية .

يتضح من قاموس أكسفورد أن لفظ « التطور » قد طبق على ظواهر عقلية ، واجتماعية ، وثقافية ، قبل دارون وسبنسر بزمن طويل ، على اعتبار أنه لفظ ملائم لوصف أنواع معينة من التغير . ولم يكن ذلك نوسما متأخرا متكلنا فى مصطلح بيولوجى خارج نطاقه الصحيح . ففى سنة ١٦٧٧ طبق رجل اسمه هيل Hale هذا اللفظ على الطبيعة الانسانية ، بمعنى أنه وضع صيغة مفصلة لما يمكن أن ينطوى عليه هذا المبدأ . فقال : « ان التطور يجب ، على سبيل الاحتمال على الأقل ، أن يتضمن كل نظام الطبيعة الانسانية أو على الأقل « المبدأ التالى » فيها ، وهو التطور الذى ينتظم استكمال الطبيعة البشرية وتشكيلها الى أبعد حد ممكن . وفى سنة ١٨٠٧ طبق نوكس و جب Knox and Jebb هذا المصطلح على نمو نظام اجتماعى ، وهو الدستور البريطانى ، بمعنى أنه نما نموا طبيعيا تدريجيا ، ولم يكن من انتاج قانون معين . وفى سنة ١٨٤٧ كتب جروت Grote تاريخا لليونان تحدث فيه عن « التطور العظيم فى قوة الشعب السكودى » . وفى سنة ١٨٧٣ - استعمل سبنسر هذا اللفظ بمعناه السائد اذ ذاك ، فكتب يقول : « ان علم النفس يتناول تطور الملكات العقلية ... أى عن طريق أى العمليات تنمو الأفكار - من الملموس الى المجرد ومن البسيط الى المعقد » . وقرر « أن المجتمعات تتطور فى بنائها ووظيفتها كما تتطور فى غوها » . وكذلك قال جيمس سلى James Sully فى دائرة المعارف البريطانية ( الطبعة الثامنة سنة ١٨٧٨ ) « ان التطور

العقلي هو تكوين مضطرد لوحداث الشعور فى أشكال تزايد تعقيدا .  
وفى سنة ١٨٨٥ كتب كلود Clodd عن الأساطير فقال : « ان التطور  
هو تقدم من البسيط الى المعقد . » وما جاء عام ١٨٨٤ حتى كان سينسر  
يتنبأ « بأن العقول الأكثر تطورا فى المستقبل سوف تفهم فهما كاملا مجرى  
الأشياء ذلك المجرى الذى لا يفهم منه الآن الا أجزاء . »

ويعمم قاموس أكسفورد هذا الاستعمال لكلمة تطور فى تعريفين  
يتصل الواحد منهما بالآخر : « ٧ - ارتقاء أو نمو أى شىء يمكن أن يشبه  
الكائن العضوى الحى بما لاستعداداته الكامنة ( مثل الدستور السياسى ،  
العلم ، اللغة . . الخ ) ويكون متباينا مع الثورة فى بعض الأحيان . وكذلك  
قيام أو نشأة أى شىء عن طريق الارتقاء الطيى ، لا كنتاج لقانون معين ،  
أى أنه « ينمو » ولا « يصنع » . ٩ - يستعمل ( أى مصطلح «التطور» )  
فى الفكر الفلسفى الحديث بمعنى أكثر شمولاً . . . وبناء على ما قاله  
هربرت سينسر ، فإن كل التغيرات التى تحدث فى الكون ، مادية ، أو  
نفسية ، هى ظواهر للتطور ، أو للعملية المضادة ، وهى عملية  
الانحلال . . والتعريف التاسع الوارد فى قاموس أكسفورد ، والذى  
يجعل مصطلح التطور شاملا للمعاملات الكونية والطبيعية ، على نسق  
سينسر ، هذا التعريف لا يزال يستخدمه الفلكيون . فعلى سبيل المثال  
فى مقال كتبه C.H. Payne-Gaposchkin عن « لماذا تتخذ المجرات شكلا  
حلزونيا ؟ » (\*) كان هناك السؤال الآتى : « هل تمطينا المجرات  
الحلزونية دليلا على تطور الكون ؟ وأجاب كاتب المقال عن هذا السؤال  
بأن أشكالها توحى بتعاقب تطورى لنمو ديناميكى . »

وفى مجال التطور النوعى فإن العالم الأتروبولوجى H.A. Hoebel  
يتبع ويوسع التعريف الذى وضعه نيدهام ، والذى ورد ذكره فى الفقرة  
السابقة ، فيقول : « ان التطور الثقافى ، شأنه شأن التطور البيولوجى ،  
يمكن أن يبنى الاتصال من البساطة الى التعقيد ، ومن التجانس الى



التغير ، وهو انتقال نستطيع ، بالملاحظة التجريبية للمجتمعات القائمة ولبقاياها المادية ، أن نستنتج أنه حدث فيما مضى ، ولا يزال يحدث في دنيا الحياة الاجتماعية (\*) بين الناس . وهذه عبارة تقتضى على نحو واضح صيغة سبسر . وعلى النحو نفسه فإن قاموس The Dictionary of Sociology يحدد « التطور الثقافى » بأنه « نمو ثقافة ، أو ( سمات ثقافية معينة ) من أشكال أبسط ، وأقل تكاملا ، الى أشكال أكثر تعقيدا وتكاملا ، بعملية مستمرة (\*\*) » .

وقاموس ويسترن The New International Dictionary ( طبعة

شركة Merriam لسنة ١٩٦١ ) ، يعيد أولا ذكر التعاريف المألوفة لهذا المصطلح كما هو مستعمل بوجه عام ، وفى مجال البيولوجيا ، يقول ان التطور « هو عملية تغير مستمر من حالة أدنى ، أو أبسط ، أو أسوأ الى حالة أعلى ، أو أكثر تعقيدا ، أو أفضل ، » ( وقد نبذنا المعانى القيسية ) ثم يضيف تعريفين للميدان الثقافى ، أحدهما : أن التطور هو « النمو المضطرد للحضارة والنظم الاجتماعية فى تعاقب مراحل ثابت - ويسمى أيضا التطور الارتقاى فى خط واحد Unlinear Evolution

( وبما أن هذا التعريف يتضمن نظرية خاصة ثبت بطلانها ، فإنه لا يلائم غرضنا ) . والتعريف الثانى : هو أن التطور « عملية تغير ثقافى تحددها بصفة خاصة عوامل تكنولوجية ، وتتسم باتجاه من البساطة الى التعقد ، وبالزيادة التدريجية فى سيطرة الانسان على بيئته » .

وفى مثل هذه التعاريف ، التى تقر الاستعمال المتعارف به فى النطاق

(\*) ص ٦١٥ من كتاب Man in the Primitive World (نيويورك ١٩٥٨)

(\*\*) طبعة H.P. Fairchild (نيويورك ١٩٦١) ص ١١٠ - ومع ذلك فهناك

ملاحظة جدلية فيما جاء فى هذا القاموس من أن «التغير التطورى هو تغير منظم مستمر فى اتجاه معين ...» فمثل هذه الكلمات توحى بنوع من الحركة الارتقاى ذات الخط الواحد نحو هدف محدد من قبل .

وأغلب الكتاب المعاصرين لا يعتبرون هذا معنى أساسيا .

الثقافي ، تكرر نفس الفكرتان الأساسيتان • فسواء طبق • التطور ، على الظواهر المضيوية ، أو العقلية ، أو الاجتماعية ، أو الثقافية ، فانه يعنى -  
مضمونين رئيسيين :

#### ١ - النمو أو التمدد المتزايد •

٢ - التعديل التدريجي الكيفي لأنماط أسبق وجودا ، مع نشأة أنماط جديدة • والمضمون الأول هو تراث سبنسر ، أما الثانى فهو تراث دارون • ويؤكد بعض الكتاب أحدهما ، ويؤكد البعض المضمون الآخر ، على اعتبار أنه المعنى الجوهرى للتطور الثقافى ، ويستخدم البعض مضمونا واحدا فقط وينبذون أو يتجاهلون الثانى • فالكتاب هوبل يتبع صيغة سبنسر ، بينما يفضل كلر Keller صيغة دارون ، وعندما يطبق نظرية التطور على المجال الاجتماعى ، يرى أن صيغة سبنسر يجب أن تحل مكانها صيغة « التغير » ، والاتقاء ، والاتقال ، والتكيف ، (\*) •

ويؤكد جوليان ستوارد أن « التعقد بوصفه هذا ليس من سمات مفهوم التطور • ( ص ٣٤١ من كتاب Anthropology Today ) • ولكنه يضع مكانه نظرية « المستويات الارتقائية » التى يلاحظ فيها أن المستويات اللاحقة تميز عادة « لا بزيادة التباير والتخصص الداخلى فحسب ، بل بأنواع جديدة تماما من التكامل الشامل » وهذا يقربنا كثيرا من صيغة سبنسر •

---

(\*) من كتاب Social Evolution (١٩١٥) . اقتبسها H.E. Barnes فى كتابه Historical Sociology ص ٢١ . وبفضل تشيلد V.G. Childe هذه الصيغة الداروينية فى كتابه Social Structure (نيويورك ١٩٥١) ص ١٧٥ . ويقتصر G.P. Murdock على عمليات التغير الكيفى المنظم فى البنيان الثقافى والاجتماعى ، فى كتابه Social Evolution (نيويورك ١٩٤٩ • ص ١٨٤) تارن Evolutionary Thought in America. Robert Sooin (نيويورك ١٩٥٦ • ص ٥) حيث يقول داني على استمداد لان اقول اننا نمنى بالتطور عملية متصلة من التغير فى مدى زمنى طويل لدرجة تسمح باحداث سلسلة من التحولات •

وليس ثمة تناقض بين الفكرتين ، ويمكن أن نعتبر أنهما تعبران عن جوانب تكميلية لعملية واحدة . ومن طرق الجمع بينهما أن نقول ان التطور بمعناه الكامل يتسم بالخاصتين ، أما العملية التي تتسم بخاصية واحدة ، فإنها تكون تطورية بصورة جزئية فقط . وسوف نتناول هاتين الفكرتين فيما يتعلق بالفنون .

• - التطورية الثقافية والفنية ما يعنيه وما لا يعنيه « التطور في الفنون »

في مقدورنا أن نفرق تفريقا هاما بين « التطور » كمفهوم مجرد ، وبين التطورية كمعتقد أو نظرية . والتطور ، كمفهوم مجرد ، لا يعني بالضرورة أى معتقد أو وصف يقرر ما اذا كانت العملية التي يشير إليها نحدث فعلا . ففي استطاعة شخصين أن يتفقا على معنى هذا المفهوم دون أن يتفقا على أن مثل هذه العملية يمكن أن تحدث أو أنها حدثت . وفي مقدور العلماء أن يتفقا على المعنى المجرد « لسقوط الانسان » أو « لثوم بوذا » ، أو « ليوم الحساب الأخير » ، دون أن يتفقا على أن هذه المفاهيم تشير الى أحداث حقيقية أو خيالية . ويمكن تيسير النقاش حول هذا الموضوع بنوع من الاتفاق على التعريف الأساسى « للتطور » كمفهوم ، ونستطيع بعد ذلك أن تناقش الى أى مدى يعتبر وصفا صادقا للحقائق .

ولقد رأينا نيدهام وهوبيل ، فى التعاريف التي سبق ذكرها ، يقرران أولا أن التطور يعنى التعقد المتزايد ، ثم يضيفان الى ذلك أن مثل هذه العملية « يمكن أن نستنتج أنها حدثت ولا تزال تحدث » . وممب ساعدا فى المناقشة التقنية أن نسمى المعتقد أو النظرية باسم « التطورية » .

والتطورية الثقافية هي الاعتقاد بأن الأشكال الثقافية الحالية قد أصبح لها وجود عن طريق عملية طويلة من التحدرد : descen ، مع التعديل التدريجي التكيفي ، ونشوء أنماط جديدة للشكل ، واتجاه الى التعقد المتزايد

والفن هو فرع من الثقافة ، ويمكن تطبيق النظرية العامة نفسها على هذا الفرع بوضع كلمة « فن » بدلا من كلمة « ثقافى » . ويشير عنوان هذا الكتاب « التطور فى الفنون » الى مثل هذه العملية اذا نظرنا اليها فى ضوء علاقتها بالظواهر الفنية . والتطورية الفنية هى الاعتقاد بأن عملية واسعة النطاق من التحدر مع التغير التكيفى ، التراكمى ، المقند ، قد حدثت فى نطاق الفنون ، ولا تزال تحدث .

ومذا لا يضى (١) أن التطور هو العملية الوحيدة ، أو العامة الشاملة ، فى الفنون ، (٢) وأنه دائما أو بالضرورة عملية غالبة ، (٣) وأن الفنون تتقدم أو تتحسن ، أو (٤) أن الفنون تنمو بصورة واحدة فى اتجاه واحد ، أو (٥) أنها تخضع الى قانون عام للتطور ، أو (٦) أنه يحددها عامل سببى واحد معين ، أو (٧) أنها تسير ويجب أن تسير فى سلاسل متوازية من المراحل فى كل أنحاء الدنيا ، أو (٨) أنها سوف تستمر فى نموها بالضرورة فى المستقبل . ولا يعنى كذلك (٩) أنها تتطور بصورة مستمرة ، دائما ، وفى كل مكان ، دون أن يعترض طريقها شيء ، ودون بدايات جديدة ، أو (١٠) أن كل فن حديث هو أكثر تطورا من الفن الأقدم . وسواء كانت هذه الأفكار صادقة أو باطلة ، ففى الاستطاعة أن نعبّر عنها كمنظريات اضافية محددة ، بصورة أوضح من التعبير عنها فى التعاريف التى تتناول المفاهيم الأساسية العامة .

وعندما يعرف المرء مفهوما من المفاهيم ، ينبغى عليه أن يأخذ فى اعتباره مضمونه أو معناه المجرد ، ودلالته ، أى مدى الحالات أو الأنواع المعينة التى يشملها . ولقد ذكرنا الآن مضمون مفهوم التطور ، أما دلالته فى رأى سبنسر ، فانها تشمل العملية الكونية كلها ، فى الماضى ، وفى الحاضر ، وفى المستقبل . ويدل التاريخ الماضى ، بوجه عام ، على وجود اتجاه تطورى ، فيما عدا حالات أقل أهمية ، حدث فيها انحلال . ومع ذلك فقد رأينا أن أصحاب النظريات الذين جاءوا بعد سبنسر ، بينوا أن هناك

من أمثلة الرجوع الى البساطة ، ومن أمثلة التوقف في النمو ، ما يزيد كثيرا على تلك التي كان يراها سينسر . وكانت بعض هذه التغيرات اللاتطورية تغيرات تكيفية . ومن ثم فإن التطور ، بمعنى التعقيد ، لا يمكن أن يسمى « عاما شاملا » بمعنى الكلمة .

غير أن الالتباس نشأ عندئذ من أن الكثيرين ، من رجال العلم ومن عامة الناس ، درجوا على الإشارة الى كل التاريخ الماضي على أنه « تطور » . وفي هذه الحالة لم تتم أية صموبة أمام سينسر . ولكن اذا لم يكن التاريخ الماضي والتطور شيئا واحدا ، فأيهما يسمى « تطورا » وكان أمام المرء واحد من طريقتين ، الأول أن يعيد تعريف التطور بصورة أقل تحديدا وأكثر غموضا بحيث يظل شاملا للعملية التاريخية كلها ، والثاني أن يحتفظ بالضمون المحدد لهذا المصطلح مع التسليم بأنه لا يشمل العملية التاريخية كلها . ولقد اتبعت الطريقتان ونشأ عن ذلك الكثير من الخلط والالتباس .

وفي النطاق الاجتماعي والثقافي بخاصة حيث صار التأكيد على وجود الكثير من الشذوذ عن الاتجاه الى التعقيد ، أصر بعض الكتاب على أن التطور ، لا يعنى الا « التغير » ، أو « التحدر مع التعديل » ، أو على حد قول جولدنويزر : « فكرة مجتمع متغير متحول » . وكان الشيء الوحيد الذى استبعد عندئذ هو المفهوم القديم الذى كان يقول بوجود نظام ثابت خلق خلقا خاصا . وبهذا التعريف غير المحدد تحديدا دقيقا أمكن رغم هذا تطبيق المفهوم على كل تغير ، سواء كان عضويا أو ثقافيا أو غير ذلك . غير أنه بهذه الصورة فقد الكثير من معناه المميز ، وكان من الصعب استبعاد فكرة التعقيد التي نادى بها سينسر . ومن ثم فقد بطل استعمال مصطلح « التطور » تدريجيا ، على أساس أنه مصطلح مضلل وخطأ بصورة تبث على اليأس . وهذا الحل الذى يقالى في تضخيم المفهوم واضافه ، خطأ جوزيف نيدهام في مقاله سابق الذكر ، حيث قال فيه « لقد طبق كثير من الكتاب كلمة تطور على أية عملية تنطوى على التغير أو النمو ، غير أن هذا الاستخدام للكلمة لا يمكن الدفاع عنه » .

أما البديل الثاني ، المأخوذ به في هذا الكتاب ، فهو الاحتفاظ بفكرة  
سببىر الخاصة بالتعقيد كميأر أساسى للتغير التطورى ، مع استبعاد المعايير  
الأخرى وبخاصة ، معايير العمومية والشمول ، والحنمية ، والتقدمية .  
فالتطور « لا » يمتد طوال الزمان نفسه مع التاريخ كله ، أو التغير كله ،  
أو النمو كله ، وليس معادلا للعملية الكونية ، أو المضوية ، أو الثقافية  
كلها ، ولكنه لا يعدو أن يكون طوراً ، أو اتجاهها رئيسياً داخل نطاق  
هذه العمليات .

أما مدى كونه الاتجاه الغالب أو السائد فى الكون أو فى الحياة  
والثقافة ، فهذا موضع الجدل ، وفى مقدور المرء أن يقول فى اطمئنان أنه  
اتجاه واسع الانتشار ، طويل البقاء ، سيطر على الكثير من خطوط التحدر  
الى حد معين .

#### ٦ - نظريات اضافية خاصة عن التطور فى مختلف الميادين :

توجد فى الميدان البيولوجى عدة من أمثال هذه النظريات التى ظهرت  
فى الماضى وفى الوقت الحاضر ، وتناولت العمليات والعوامل الخاصة التى  
يقال ان التطور يعمل بمقتضاها : مثل انتقال الخواص المكتسبة ، والانتخاب  
الطبيعى ، والتوعات « الدارونية » ، الصفرة ، والتغايرات الأحيائية ،  
وقوانين مندل فى الوراثة . ولقد رأينا كيف حاولت النظريات الدينية  
والميتافيزيقية تفسير التطور على مستوى أعمق فيما يتعلق بالظواهر  
البيولوجية وغيرها . وبعض هذه النظريات هى : نمو العقل الكونى ، وفق  
المذهب المثالى الذى قال به هيغل - التفسيرات الغائية المسيحية الحديثة  
للتطور ( فلسفة البحث عن غايات الطبيعة ) ، مثلة فى العالم تيسون -  
المذهب الحيوى والتطور الخلاق (برجسون) - التطور الطارىء (الكسندر)  
- مذهب المادية والآلية ( لكريشيوس ، لامترى ، جاك لويب ، وغيرهم ) .  
وغيرهم ) .

أما من حيث التطور الثقافى ، بما فى ذلك التطور الفنى ، فقد



استعرضنا عددا من النظريات المتصلة بهذا الموضوع ، قديمها وحديثها . وقد ذكرت هذه النظريات أو نوقشت فى كثير من المقالات التى كتبت عن التطور ، ولكن هذه المقالات لم تفرق بينها وبين المفهوم الأساسى والنظريات العامة . فالمقال الذى كتبه الكسندر جولدوايزر عن التطور الاجتماعى فى دائرة معارف العلوم الاجتماعية ( وهو المقال الوحيد الذى خصص للجانب الثقافى فى الموضوع ) ، لم يتعرض لتعريف « التطور » أو التطور الاجتماعى أو الثقافى ، فبعد أن ذكر أن « فكرة مجتمع متغير متبدل كانت فكرة غريبة على الثقافة البدائية » - ومن المؤكد أن ذلك لا يصدق على ( لكريشيوس ) - نراه يوجه النقد الى مختلف نظريات المراحل الثقافية ، والنظريات التى تناولت النظام الأمومى ، ومذهب التوازى ، وغير ذلك ، كما لو كانت هذه الأمور تقاطع ضعف جوهريه قاتلة فى مذهب التطور بوجه عام .

#### ٧ - « التطور » بوصفه متميزا عن « التقدم »

رأينا أن سنسر استعمل كلا من هذين المصطلحين بدلا من الآخر فى أغلب الأحوال . ففى بادىء الأمر طبق لفظ « التقدم » Progress على التعقد المتزايد كعملية كونية ، ثم أطلق على العملية نفسها اسم « التطور » Evolution وراح يفضل المصطلح الثانى على اعتبار أنه أكثر موضوعية ، وأكثر وصفا للوسيلة أو « القانون » الذى تسير العملية بمقتضاه . ومن المعتقد الآن أن كلا من التقدم والتطور يمكن أن يحدث دون الآخر ، وأنه ليس هناك ارتباط دقيق بينهما . فإذا كانت الفنون تتطور فهذه مسألة حقائق الى حد كبير ، ويمكن البت فيها بملاحظة ووصف طبيعة ما يتورها من تغيرات متعاقبة ، وإذا كانت الفنون تتقدم فهذه مسألة تقييمية فى أساسها ، تتضمن معايير للحكم على التحسن أو التدهور . وبالتالي فإن الفصل بين المفهومين لا يعنى أنهما يشيران الى عمليتين منفصلتين كل الانفصال ، فمن الجائز أن ما نسميه تطورا وما نسميه تقدما يمكن أن

يكون بينهما توافق كلى أو جزئى ، غير أن التعقد المتزايد فى الحياة أو فى الثقافة ليس من شأنه بالضرورة أن يبعث على تحسن فى نوعها • والتكيف للبيئة ، بمعنى الصلاحية للبقاء ، لا يتوافق دائما مع التحسن فى نوع الحياة الأخلاقى ، أو العقلى ، أو الجمالى •

والقول بأن التغيرات « تكيفية » بمعنى أنها تساعد على البقاء ، لا ينطوى على نوع محدد من التقييم ، ويقول البيولوجيون ، ان عضوا معينا فى الجسم ، أو طرفا من أطرافه ، أو عادة من عادات الحياة ، لها أو ليست لها « قيمة بقائية » ويتصل هذا بالقيمة عامة ، بقدر ما تكون فيه كل امكانية الحياة الطيبة الواعية وقفا على الحياة والصحة الجسمية • غير أن التقييم الذى لا يفرق بين الحسن والردىء ، وبين الأحسن والأردأ ، فى نوع الحياة ، هو طراز محدود جدا • فاذا استملت كلمتا «قيمة» و «تقدم» بهذا المعنى البيولوجى المحدود ، فينبغى أن يكون واضحا أنهما لا يعينان أنواعا أخرى من القيمة كذلك بمعنى أنه يمكن أن نستبعد من مفهوم التطور كل اشارة الى القيم الأخلاقية ، أو الجمالية ، أو غير ذلك من القيم الانسانية ، وبذلك يكون التطور شاملا للتغيرات التى تبدو منفردة من وجهة نظر انسانية ، مثل تطور الأنياب السامة ، وعادات النهب والسلب ، أو الفساد الطفيلى ، كوسيلة ناجحة من وسائل البقاء •

والتمييز بين التطور والتقدم لا يعنى أنه ليس هناك فرق تسمى بين الأشكال البسيطة والأشكال المركبة أو المعقدة ، أو أن الأميا لا تقل حسنا عن الانسان ، أو أن احدى الطفيليات الفاسدة لا تقل رونقا عن أسلافها الأكثر ازدهارا • فالهدف هو فصل فكرة العملية نفسها عن كل ما هنالك من أحكام على قيمتها ؛ لأن كلا منهما يثير عدة مشاكل عويصة لا يجب بحثها على حدة • فوفقا للمعايير الانسانية التى يحكم على القيمة بمقتضاها ، تعتبر النزعة نحو تطور المعدات المادية اللازمة للخبرة السليمة ، وهى نزعة أفضل أو الى الأفضل ، على حين يعتبر فقدان جزء من هذه

المعدات نزعاً الى الأسوأ - من الناحية الممكنة على الأقل ، حتى اذا لم يحدث فرق حقيقى فى الوعى أو الاحساس الدقيق . غير أن مثل هذه الفروق المزعومة فى القيمة هى تميزات عن وجهة نظر انسانية تعتبر الانسان أفضل ما فى الوجود ، وليست من خواص الكون الموضوعية . وبمقتضى المعيار البيولوجى الذى تقاس به الصلاحية للبقاء ، فإن بقاء الحيوانات الأمية والحوصلية يبدو أنه يشير الى تفوقها على الماموث على القرد الانسانى المنتصب القائمة Pithecanthropus Erectus بل ان هذه الحيوانات قد ثبت تفوقها البيولوجى على الانسان العاقل Homo Sapiens لأنها أطول منه بقاء .

ولكن حتى بمقتضى هذا المعيار فإنه فى مقدورنا أن نقول بمضى الشيء عن الانسان ، وعن أن تطوره تقدمى . ولقد تساءل جوليان هكسلى حديثاً من جديد عن نوع التطور العضوى الذى يستحق أن يسمى « تقدماً » ، وهو يجب على هذا السؤال من وجهة النظر البيولوجية ، ومن وجهة نظر القيم الانسانية (\*) . فمن وجهة النظر الأولى يعتبر زيادة التحكم فى البيئة وزيادة الاستقلال عنها « مقياساً للتقدم البيولوجى » ، وبين أن هذه الاتجاهات لم تكن من خواص التطور العضوى جملة ، بل كانت من سمات مختلف أنواع الجماعات الحيوانية الغالبة التى ظهرت تباعاً وسيطرت على الأرض فى مختلف المصور ، مثل الحيوانات البحرية الثلاثية الفصوص Trifolites ، والأسماك ، والزواحف ، والطيور ، والنديات ، والانسان فى الوقت الحاضر . ويقرر أننا نستطيع الحكم على تطور الانسان بأنه تقدمى من هذه الناحية البيولوجية ، كما نستطيع ذلك من وجهة نظر القيمة الانسانية ، لأن هذا تطور ينطوى على زيادة فى الاشباع الجمالى ، والعقلى والروحى . وبالمثل نستطيع أن تناقش تاريخ الفن ، فلا نسأل

(\*) Evolution : The Modern Synthesis (نيويورك ١٩٤٢) ويقول فى مكان آخر ، أن

التقدم هو سلسلة من الارتقاءات التى لا تحول دون ارتقاءات أخرى .

( Evolution in Action لندن ١٩٥٢ ) .

فقط عما اذا كان تاريخ الفن تطوراً ، بل عما اذا كان يحتمل أن يكون في المستقبل تطوراً تقديمياً (\*) .

#### ٨ - « الانتكاس Retrogression بوصفه تقيض » التقدم »

ينبغي أن يوجه الاهتمام نفسه الى المفاهيم المستخدمة كتقيض للتقدم والتطور . فاذا كنا نستخدم المفهوم الأول ، كما هو مقترح في هذا الكتاب ، بمعنى « تحسن واسع النطاق » ، فمن المناسب أن نستعمل مصطلح « الانتكاس » بمعنى « تدهور واسع النطاق » ، أو رجوع الى حالة أدنى وأردأ .

وكلمتا توال ( أو تعاقب ) Progression وارتداد Reversion لهما أيضاً معنى مختلف وأقل تقييماً ، فهما تشيران الى تغيرات على نطاق أصغر ولا تتطلبان بالضرورة على أية زيادة أو نقص في القيمة أو التقدم . وتعريف التوالى أو التعاقب هو أنه « سلسلة مستمرة متصلة » من الفعال ، أو الأحداث ، أو الخطوات أو تعاقب يوحى استمراره بحركة أو تدفق ، مثل التوالى البطيء للأحداث فى تمثيلية ، أو فترة تدفق لا تقدم فى الصناعة » . وتعريف الارتداد Reversion فى قاموس وبستر هو « أنه عودة الى نمط من أنماط الأسلاف أو حالة من حالاتهم ، وهو عودة ظهور صفة أو صفات الأسلاف » . وكذلك تستعمل كلمة نكوص Regression فى بعض الأحيان بهذا المعنى غير التقييضى ، أى عودة الى شكل أو حالة أقدم ، قد تكون أفضل أو أردأ ، وأبسط أو أكثر تعقيداً .

---

(\*) انظر مثلاً مقال Evolution and Mind ، فى دائرة المعارف البريطانية (الطبعة ١٤) . ويقضى لالاند مثلاً آخر لهذا النوع من التعريف . فيقول « ان كلمة تطور لا تنفس فى حد ذاتها أية فكرة من التقدم أو النكوص . انها تدل على كل التحولات التى لتتور كأننا عضويًا او مجتمعيًا ، بصرف النظر عما اذا كانت هذه التحولات ايجابية أو سلبية » . Vocabulaire Technique et Philosophique (باريس ١٩٤٧) ص ٣٠١ حيث يقضى ماجاه فى كتاب L'Evolution Régressive ص ١٧ تأليف Demoor, Massart and Vandervelde

## ٩ - مفاهيم مضادة في كثير أو قليل « للتطور »

بما أن تاريخ الفن يشمل كثيرا من الحركات المضادة التي تقلب الى حد ما الاتجاه الرئيسي للتطور ، فمن الضروري أن نجد بعض المصطلحات التي تصفها . وليس هناك مصطلح واحد واف ، بل ان المصطلحات ارتبطت بمعان مربكة لا بد لنا من الحذر منها .

والنظريتان الرئيسيتان المنافستان للتطورية ، أي المضاادتان لها وفق هذا المعنى ، هما نظرية الخلق الخاص Special Creation ( أن كل الأنماط المضيوية خلقت ، وشكلت بصورة كاملة في جنة عدن ، ولم تتغير تغيرا أساسيا منذ ذلك الحين ) ، ونظرية الانحطاط Degeneration ( أن الانسان وثقافته تدهورا منذ سقوط آدم ) . ومع ذلك فإن هاتين النظريتين ليستا تقيضتين للتطور بصورة مباشرة .

وإذا وضع تعريف للتطور دون أن يتضمن ذلك التعريف معنى التحسن ، فإن نقيضه ينبغي ألا يحمل معنى التدهور . وإذا كان المعنى الرئيسي للتطور هو « المقد المتزايد » ، فإن نقيضه يجب أن يعنى « التعتد المتناقص » . ومن الصعب أن نثر على مثل هذا المصطلح ؛ ذلك أن كل الكلمات شائعة الاستعمال في هذا القرض قد اكتسبت من نظرية سبنسر - بصورة جزئية مضامين تقييمية تنطوى على اقلال من القيمة أو الشأن . فالمصطلح المفضل لديه ، وهو الانحلال Dissolution ، إنما يوحى بالضعف والفناء ، وقد طبقه سبنسر على ظواهر الاضمحلال والتفكك ، كذلك التي تقترن بسقوط احدى الامبراطوريات . ولم يتبين سبنسر أن التكويس والتبسيط يمكن أن يحدثا دون أن يكون هناك انحلال ، ومن ثم فانه لم ير حاجة الى مصطلح محايد يصفهما به . وهناك مصطلحات أخرى شائعة الاستعمال مثل « الانحطاط » Degeneration والتطور التراجعي Retrograde Evolution ، والاضمحلال Decadence وكلها اكتسبت معان محطة بالشأن .

والتخلف Undevelopment هو مصطلح محايد الى حد ما للدلالة على تغير في اتجاه عكسي للنمو . ومن ناحية الاشتقاق اللغوي فان أحسن نقيض « للتطور » هو لفظ « الانكماش » Involution أو Devolution وقد استعملت هاتان الكلمتان بهذا المعنى (\*) . وسوف نستعمل كلمة الانحطاط دون أية معانٍ تقييدية . والانحطاط ، والنكوص قد يكون حسنا ، أو سيئا وقد لا يكون هذا أو ذاك .

وعكس « التقدم » هو المعنى الذى يفهم عادة من كلمة « البساطة » ، وعلى هذا يكون عكس « التعقيد » هو التبسيط . وكلمة بسيط هي أيضا كلمة مناقضة لكلمة مركب Compound أو مختلط Mixed - أى ذو أجزاء أو عناصر مختلفة ، والشيء يكون بسيطا اذا كان ذا أجزاء قليلة ، أو اذا كانت أجزاؤه قليلة التنوع . فالجسم الكروى الصلب ، أو المكعب ، أو الهرمى ذو التركيب الواحد ، يعتبر بسيطا اذا قورن بالشجرة أو الطائر . ولكنه فى الوقت عينه شيء محدد ، ومن ثم فانه لا يعتبر غير متطور تماما ، والتغير من شكل معقد الى شكل بسيط محدد معناه مجرد انحطاط جزئى . ومع ذلك فان أولئك الذين يرغبون فى قلب العملية التطورية يطالبون غالبا بالعودة الى « الحياة البسيطة » .

والتعقيد التطورى يشمل التنوع والتكامل كليهما ، كأطوار متبادلة ، وفى مقدور هذا أو ذاك أن يكون هو الغالب فى بعض الأحيان ، ولكن اذا لم يوازنه الآخر فى نهاية الأمر ، فان النمو الكامل لا يتحقق . ويمكن زيادة التنوع عن طريق زيادة عدد الأجزاء ، وعلى العكس فسوف يكون هناك انحطاط جزئى اذا أنقص أى مما يلى :

---

(\*) يحدد « The Dictionary of Sociology » (طبعة Fairchild) الانحطاط بأنه «عكس التطور بالمعنى الذى نعده سبنسر» ، من الحالة الأكثر تعقيدا الى الأبسط ، ويتقيد قاموس أكسفورد كلمات H.S. Carpenter فى سنة ١٨٨٨ حيث يقول «مادام هناك تطور فلا بد من أن يكون هناك انحطاط ، وهو انحطاط التنوع» .

(أ) عدد الأجزاء أو الوحدات •

(ب) الفروق بينها •

(ج) تكاملها أو وحدتها •

(د) تحديدها الواضح ، بصورة فردية أو جمعية ، هذا الانقاص يعتبر انحطاطا جزئيا ، وأن عملية تتظم فيها كل هذه النزعات مجتمعة لعملية انحطاطية تماما ، وإذا نفذت في طرف ، فانها تؤدي الى انحلال وفناء الشكل أو النمط ، ويكون ذلك رجوعا الى حالة التجانس ، والغموض ، واللاشكل ، كما يحدث في حالة تحليل جسم حيوان ميت •

ويكشف تاريخ الفن والمكونات الثقافية الأخرى عن أمثلة كثيرة للتطور أو النمو الجزئي ، في اتجاهات معينة فقط ، وبعض هذه الأمثلة لا يبين الا التنوع فحسب ، وبعضها لا يبين الا التكامل وحده • وهناك أيضا انحطاطات جزئية تنظم بعض الأجزاء أو الأطوار المكونة فقط • ومثل هذه التطورات والتخلفات الجزئية تسير متلازمة في أغلب الأحيان ، وقد يقوى بعضها البعض الآخر أو يقاومه ، فالواقعية البصرية في التصوير قد تزداد على حساب الزخرفة السطحية ، وفي مثل هذه الحالات يكون من المسير تقدير التغير الكلي الخالص من حيث التعقيد أو التبسيط ، فالنمو في إحدى النواحي قد يستلزم النقص في الناحية المضادة •

١٠ - الخلاصة :

اكسب مصطلح « التطور » عدة معان مختلفة عن طريق ارتباطه بنظريات مختلف الكتاب • وعندما نقول ان هناك تطورا في الفن ، أو نقرر عكس ذلك ، فمن الخير أن نبين ما نعنيه بهذا المصطلح • وفي تطبيق هذا المصطلح على الظواهر المضوية والثقافية ، ظهر تعريفان أساسيان اكتسبا استعمالا واسعا موثوقا به ، ويتجنب هذان التعريفان الكثير من المسائل

الجدلية التي يثيرها أفراد من الكتاب ، وسوف نستخدمها في الفصول التالية • ويقرر هذان التعريفان مواصفتين عامتين ، هما :

١ - النمو أو التقدم المتزايد •

٢ - التحدّر مع التعديل التكيفي ونشأة أنماط جديدة •

ولكى تستحق عملية من عمليات التغير الثقافي اسم « التطور » بمعناه الكامل ، ينبغي أن تتسم بالخاصتين الى حد كبير • وسوف نحاول في الفصول القليلة التالية أن نبين أن تاريخ الفنون كان تطوراً بهذا المعنى • ذلك أن عملية واسعة النطاق من التحدّر الثقافي مع تغير تكيفي ، تراكمي ، تعقّدي ، قد حدثت في الفنون ، ولا تزال تحدث • وليست هذه العملية عامة شاملة ، أو واحدة متطابقة ، أو حتمية الدوام ، بل هي عرضة للكثير من الحالات الشاذة والحركات المضادة •

وعكس مصطلح « التطور » هو « الانحطاط » أو « النكوص » ، ويتضمن هذان المصطلحان معنى التبسيط أو قلب الاتجاه السابق ، ولكنهما لا يميّزان بالضرورة تغيراً الى الأسوأ •





## انماط الفن: تحدرها مع التعديل التكيفي

١ - الحاجة الى تحديد منسق للأنماط الفنية وتصنيفها :

ان ما « يتحدر » في عملية التطور هو النمط أكثر من أن يكون الفرد ، وفي نطاق البيولوجيا فإن الذي يتحدر هو النوع ، أو الجنس ، أو نوع آخر من البنيان المضيى والوظيفة المضيى . أما في المجال الاجتماعى فإنه نوع المهارة المكتسبة والسلوك الجمعى بين الأشخاص ، كما فى نظام الزواج . أما كون الفن يتطور ، فهنا يجب أن يتساءل المرء عن أنماط الفن القائمة التى تستطيع التحدر من جيل الى جيل .

ويستبعد المذهب التاريخى المتطرف ( التبيان التاريخى ) هذا السؤال بمنتهى البساطة ، وذلك بأن ينكر وجود أى أنماط للفن ، على الأقل فى جوهريات الفن . واذ تبد هذه الاجابة على أساس أنها اجابة خاطئة ، وجب أن تكون خطوتنا التالية هى أن نميز بعض الأنماط التى ستكون على الأقل صحيحة فى عالم الفن قدر صحة أنماط « الفقاريات » ، و « الثدييات » فى عالم الحيوان .

ولقد ميزت أنماط فنية قليلة فى علم الجمال منذ العصر اليونانى ، كما هو الحال فى مفهوم أفلاطون عن الفن القائم على المحاكاة Imitative وفى المقارنة التى عقدها أرسطو بين الملحمة ، والمأساة ، والمهابة . وهذه الأنماط وقيل من الأنواع التقليدية الأخرى ، وأغلبها فى مجال

الأدب ، كانت أقل بكثير مما يكفى لأن تشمل ، حتى بصورة سطحية ، ذلك العدد الهائل من مختلف الأشكال والوظائف فى عالم الفن . وهذه الأنماط الفنية ، كثيراً ما نظر إليها ، حتى الوقت الحاضر ، كما كان ينظر إليها قبل نظرية التطور ، على أنها أنماط ساكنة ثابتة ، مع أنها أصناف قائمة بذاتها لا يختلط الواحد منها بالآخر . وثمة «أصناف» جمالية أخرى من النوع التقليدى ، مثل الجميل ، والرفيع ، والقبيح ، كانت تقييمية وجدلية بصورة كبيرة تجعلها غير ملائمة للاستعمال فى التصنيف الموضوعى .

وفى السنوات الحديثة استخدمت مفاهيم كثيرة أخرى للأنماط الفنية مثل « الفيلم الصوتى » ، و « فيلم الصور المتحركة » ، غير أنه لم يوضع تصنيف أو تحليل منتظم يشمل كل الأنماط الكبرى فى كل الفنون ، حيث ان هذه المهمة هى مهمة علم المرفولوجيا الجمالية ، الذى لا يزال فى مرحلته الأولية . وسوف نتولى فى هذا الفصل رسم طريقة لوضع هذا النظام ، وينبغى أن تكون هذه الطريقة تجريبية ومرنة ، بحيث تفسح مجالاً للتغيرات المستقبلية ، ولا تسمح بإدخال أعمال الفن عنوة فى أى نظام بسيط جامد .

وكما ذكرنا فى فصل سابق أن علم الجمال هو الآن فى حالة تشبه حالة علم البيولوجيا فى عصر لينايوس Linnaeus فى القرن الثامن عشر ، عندما لم تكن هناك تسمية مناسبة أو تصنيف ملائم للأنماط العضوية . فقد كان التدليل على تطور الأنماط أمراً مستحيلاً بينما الأنماط نفسها لم تكن قد ميزت بصورة منظمة . وكما يشير الأستاذ مرتز فان بحوث القرن الثامن عشر والجزء الأول من القرن التاسع عشر فى مجال البيولوجيا وما يتصل بها من علوم ، كانت مخصصة بصفة أساسية لمثل هذا المسح والتصنيف للظواهر . ويتوفر مثل هذه الخريطة أمام العلماء ، كانت الخطوة التالية ( ولو أنها خطوة حاسمة صعبة ) هى اضافة البعد الزمنى ، ومعرفة التغير داخل نظام الأنماط . ولقد أوحى تعدد الأنماط العنصرية

التي يتنظمها كل عنوان رئيسي بوجود علاقة تكوينية بينها ، على أساس التراكيب والوظائف المتشابهة ، كما أوصى بأن الأنماط الصغرى تختلف في خطوط متعددة عن الأنماط الرئيسية القليلة التي ليس بينها اختلاف نسيا . وإلى جانب ذلك ، فإن استحالة رسم خطوط فاصلة بين كل الأنماط النباتية والحيوانية ، وتكرر حدوث حالات متداخلة ، كل أولئك أوحى بوجود عملية انتقال من نمط إلى نمط . ونحن لا نفترض في ثقة أكثر مما ينبغي أن التاريخ سوف يعيد نفسه في دينا الفن ، ومع ذلك فإنه ليس من الأمور غير المعقولة أن نحاول ، وهذه الصورة في أذهاننا ، للوصول إلى علم أوفى لأنماط الفن ، فإن إيضاح أساليب التسمية والتصنيف الحالية في هذا المجال سوف تكون له قيم أخرى كثيرة ، نظرية وعملية .

## ٢ - السمات العامة المتكررة للفن ومقارنتها بسماته الفذة الفردية :

أشرنا عدة مرات إلى الحجة المضادة للتطور ، والتي تقول بأن كل عمل فني هو شيء فذ من إنتاج عمل فذ خلاق ، فيه شيء غامض يميزه عن كل الأعمال الفنية الأخرى . ويقال إن هذا الشيء الغامض ، وهو الروح الجوهرية للعمل الفني لا ينحدر عبر الزمن ، وليس فيه نمو أو تأثير متصل يجرى من عمل سابق وينتقل إلى عمل لاحق . غير أن هناك نزعة علمية مضادة لهذه النظرة الروحانية ، تؤكد وجود تشابهات واستمرار في الطبيعة ، والتاريخ ، والحضارة ، والفن .

ويمكن أن يصل هذان الرأيان إلى حد التطرف . فكوننا نستطيع أن نميز سمات وأنماطا متكررة في الفن - الواقعي والزخرفي ، الملحمية والصورة ، الأنشودة والرقص - هذه الحقيقة نفسها تمنى أن هناك تشابها واستمرارا في الفن عبر الزمن . ولقد رأينا أن كل عمل فني يعتبر عملا فذا منفردا من بعض النواحي ، مثل كل نجم بمفرده ، وكل حيوان وكل نبات بمفرده . كما أنه من نواح أخرى يشبه غيره ، على الأقل من ناحية

امكان اعتباره عملا فنيا ، وربما أيضا من حيث اعتباره القصيدة الشعرية ، أو المبدع ، أو السيمفونية ، أو رقص الباليه . وعن طريق التحليل الأسلوبى ومقارنة الأشكال يستطيع المرء أن يلاحظ أيضا أن أية قصيدتين شعريتين ، وأية صورتين أو أية سيمفونيتين ، تشبه الواحدة منهما الأخرى من نواح معينة ، كاللغة ، والإيقاع والموضوع ، والسلم الموسيقى ، والنفمة العاطفية ، بينما تختلف الواحدة منهما عن الثانية من نواح أخرى . وإذا بدأ أحد الناس بقوله : « ان هذه الأعمال الفنية مختلفة كل الاختلاف ، ولا يمكن عقد مقارنة بينها » ، فانه ، بملاحظة نقطة بعد نقطة ، يضطر الى تبين أن كل عمل فنى يشبه الأعمال الأخرى من نواح كثيرة ؛ ذلك أن نفس الأنماط العامة من خطوط وألوان ، وإيقاع وسلم موسيقى ولحن موسيقى ، وأوزان الشعر وتخيالاته ، كل هذه الأنماط تتكرر مرة بعد مرة مع بعض التغيرات فى فن شعوب يفصل بينها الزمان والمكان . ولا يقتصر الأمر فى ذلك على أساليب الأداء والصفات الحسية ، بل يتعدى هذا الى « الصفات الروحية » - كالمثل العليا ، والمعتقدات ، والآمال ، والمشاعر ، والمعاني ، والتطلعات ، فكلها تظهر ثم تعود الى الظهور . وليست التفاصيل فحسب هى الصور التى يتكرر ظهورها فى تاريخ الفن ، بل يصدق الشيء نفسه أيضا على أساليب التكوين والانشاء ، وطرائق تنظيم العمل الفنى فى مجموعته وتقسيمه الى أراجيز شعرية ، أو قصص ، أو معابد ، أو سيمفونيات .

وعندما يصبح التحليل المورفولوجى أكثر دقة وصقلا ، فاننا نستطيع أن نبين فى احكام أدق ما يميز فن شوبان عن فن شومان ، وما يميز لحنا من ألحان المازوكا الراقصة من وضع شوبان عن لحن آخر من نفس النوع . وفى بعض الأحيان تكون الفروق دقيقة الى درجة تخدع الخبراء ، كما فى النسخ القديمة من الصور الصينية ، وفى أحيان أخرى تكون هذه الفروق جسيمة وحساسة لوصف موضوعى عادل ، كما هى الحال فى

المقارنة بين مسرحيات شكسبير وبين المسرحيات التي وُضعت غيرها من كتاب المسرح في عصر العصابات أو بينها وبين الصيغ الأقدم للحجبات الروائية التي استخدمها . وأسلوب الرسام تيتان يكاد يشبه أسلوب جورجوني ، ومن ثم فانه من الصعب أحيانا أن نفرق بين أعمالهما الفنية ، غير أن أيا منهما لا يمكن أن تختلط رسومه برسوم فرا أنجليكو . وكل رسم رسمة تيتان هو عمل فذ فريد في نوعه من نواح معينة ، ولكنه من نواح معينة أخرى يشبه رسوما أخرى من عمل الرسام نفسه والمدرسة الفيشية .

وان تقدم التحليل المرفولوجي والأسلوبى ليرتب عليه زيادة القدرة على ادراك ووصف دقائق التشابه والاختلاف ، وهو يساعدنا على التفريق بدقة أكثر بين العمل الفني الفذ وبين العمل الفني ذى الطابع العام والتعبير عنهما . ويشمل هذا الكثير مما كان يعتبر فيما مضى شيئا يذوق عن الوصف ، شيئا غامضا يستعصى على الفهم . ومع ذلك فلا يزال هناك الكثير مما لا يمكن وصفه وصفا واضحا ، غير أن نطاقه يتضائل بصورة مستمرة .

ومن الصفات التي يختص بها العاشق والفنان أنهما يتعلقان تعلقا شديدا بما هو فذ ونادر ، أو بما يبدو لهما أنه كذلك . وكل عاشق يعتقد في ثقة أن معشوقته « ليس لها مثيل في العالم » ، والأم تشعر شعورا قويا بأن كل طفل من أطفالها له طابعه الفذ ، وهذا أيضا هو شعور كل فنان نحو كل عمل من أعماله الفنية . وهؤلاء جميعا يستكرون ويقاومون أى تفخيم للتشابهات ، على اعتبار أنها تنطوى على اقلال من الشأن . وموقف الفن من الحياة والدنيا هو عادة التركيز على ماهو نوعى كفى ، ومادى ملموس ، ونادر عجيب ، ولو أنه لا يستبعد ما هو غير ذلك . وفى بعض الأحيان يتناول الفن العموميات ، والمجردات العامة ، كالرموز التي يرمز بها الى « الانسان عامة » ، والى رذائله وفضائله . ولكنه يحاول عادة أن يعرض هذه الأشياء فى صور مجسمة ملموسة ، ويترك التجريد البحث للعلم والفلسفة ، وحتى أولئك الذين يسمون « الرسامون التجريديون » ، فإنهم يحاولون خلق انتاج أصيل فذ ،

وكثيرا ما يستكرون القول بأن أعمالهم الفنية تشبه أعمال غيرهم من الفنانين ، أو أنها مستمدة منها .

وفلاسفة الفوطيكية ، من أمثال كروتشي ، يشبهون الفنان ، والعاشق والوالد في اصرارهم على أن كل عمل فني هو عمل فريد فذ ، وفي استكارهم للتحليل الجمالي . ويقول كروتشي ، ان التحليل الجمالي ، يحطم العمل الفني ، ( ص ٢٠ من كتاب Aesthetic ) . غير أن هذا الرأي يبدو سخيفا في نظر الطييين ، اذ كيف يضار العمل الفني نفسه بأي نوع من التفكير عن الفن ؟ فالعمل الفني يبقى كما كان دون أن يمسسه شيء . وقد يتدخل التحليل ، بصفة مؤقتة على الأقل ، في عملية التأمل العاطفي المتم بالذهول ، غير أن الهدف الرئيسي للتحليل الجمالي ليس المتعة المباشرة ، بل المعرفة والفهم ، لا بالنسبة لشيء واحد بمفرده ، بل بالنسبة للفن بوصفه ميدانا للنشاط والنتاج الانساني فيما له اتصال بميادين أخرى مماثلة . ولبلوغ هذا الهدف يجب أن يصف علم الجمال العلمي تشابهات الفن وجوانبه الاجتماعية طويلة المدى .

وفي الوقت عينه ينبغي على علماء الجمال ألا يتجاهلوا الجوانب الفنية ، بل يجب عليهم أن يتناولوا الناحيتين في عدالة وانصاف ؛ لأن زيادة التركيز على نواحي التشابه والاستمرار قد يستهويهم ويجرهم الى نوع جديد من « مغالطة الاقلال من شأن الفنان » ، فكون أ يشبه ب بعض الشيء ، أو أنه متأثر به الى حد ما ، قد يدفع المرء الى افتراض أن (أ) ليس الا حالة من حالات (ب) أو أنه يمكن أن يوصف وصفا كاملا ويفسر تمام التفسير على أنه مجرد نتيجة له . وبما أن الفن غالبا ما يركز على الشيء الفذ والنادر ، وعلى الملموس والشخصي ، فان الوصف العلمي للفن يجب أن يتوخى بصفة خاصة عدم الاقلال من قيمة هذه الأشياء بانقاص كل ظواهر الفن الى أنماط عامة قليلة .

وكل المحاولات التي تبذل لدراسة الفن من الناحية الفلسفية أو

العملية ، بما فى ذلك وجهات النظر الأفلاطونية والمسيحية ، ووجهات النظر الجمالية والأخلاقية والدينية والاجتماعية ، كل هذه المحاولات تميل الى التركيز على أنماط وسمات معينة ، أكثر من التركيز على جماع العمل الفنى الفردى كعمل فذ منعزل عن غيره . وبالمثل ينزع المنهج التطورى الى التركيز على تماقب الأحداث الطويل المدى ، واسع النطاق ، وعلى تتابع الأنماط والمراحل ، أكثر من التركيز على شىء معين يدرس دراسة عميقة فاحصة ، أما منهج التحليل النفسى وموقفه من الفن ، فانه يميل الى الاقلال من شأن الخصائص التى يتسم بها الفنان وعمله ، وهى خصائص شديدة التباير ، متحضرة ، ناضجة ، تنطوى على الكثير من الخبرة ، وذلك بارجاعها كلها الى أسباب طفولية ، بدائية ، دون المنطقية ، يكثر فيها التشابه بين الناس .

وهكذا فان النزعة الى النظر الى ما وراء اللحظة الحاضرة ، وتبيين موضعها من بتيان الأشياء ومجراها الكامل أمر ضرورى للوصول الى فهم أوسع ، وتقييم أعم ، وتحكم أكثر شمولاً . وأولئك الذين يهاجمون هذه النزعة فى جوهرها انما يهاجمون العقل ، والعلم ، والفلسفة بوجه عام .

### ٣ - السمات والأنماط فى الفن ومقارنتها بالأنماط العضوية التصنيف الجمالى :

كل خاصية يمكن ملاحظتها فى عمل فنى ، أو أى معنى من معانيه الراسخة المستقرة يسمى «سمة» . فاللون الأحمر والشكل المستطيل يمكن أن يكونا من سمات التصوير ، والحركة الموسيقية البطيئة يمكن أن تكون من سمات الموسيقى ، والصليب فى سياق معين يرمز الى المسيحية . ومثل هذا المعنى أو القدرة الايحائية فى عمل فنى يعتبر سمة من سماته ، كما فى صورة تمثل شخصا راكماً أمام صليب . والأسلوب الخاص فى الاختيار أو التنظيم الذى يتضمن الكثير من التفاصيل يمكن اعتباره أيضاً



سمة من السمات ، مثل « تعدد النغمات » ، فى الموسيقى ، و « المأساة » فى المسرحية . وتعتبر السمة مركبة اذا وجب تحديدها بخصائص متعددة .

والسمة صفة مجردة ، لا وجود لها بمنزل عن الشيء الملموس ، أو الصوت ، أو أية ظاهرة أخرى تنتمى إليها ، فطبقة اللون التكاملة ، الحمراء الناعمة فى احدى الصور هى شيء ملموس ، وتفصيل مادي ، أو جزء مركب من الصورة . أما الاكتمال ، والاحمرار ، والنومة ، فهى سمات مجردة مركبة ، يميزها العقل الانسانى عن طريق التحليل المقارن ، وتكتسب اسما مختلفا فى كل لغة . والصورة ، كهدف من أهداف التجربة الجمالية ليست شيئا ماديا بل هى شكل كلى بصرى يستطيع المشاهد المتعلم أن يحلله الى مركب من السمات المختلفة ، لكل منها اسمها الخاص ومعناها المفهومى . وتختلف سمة معينة بمضى الاختلاف وفق المركب الذى تجيء فيه . والمرء ذو التجربة الجمالية العادية لا يستطيع التحليل الا الى حد صغير جدا ، اذا استطاع ذلك على الاطلاق . غير أن الدراسة العلمية تتطلب أن تذهب العملية التحليلية والذهنية الى ما هو أبعد من ذلك .

أما « النمط » فهو صنف ، أو مجموعة ، أو نوع يتميز على أساس أن أعضائه يشتركون فى سمة أو سمات معينة ، وقد تستخدم أية سمة كأساس لنمط من الأنماط أى للنمط أو لصنف الأشياء التى تشترك فى هذه السمة . والأعمال الفنية الكبيرة تعتبر نمطا والأعمال الصغيرة نمطا آخر « واللوحات المستطيلة » تشكل نمطا والرسوم البنية اللون تشكل نمطا آخر ، والشيء نفسه يصدق على موسيقى الكمان ، والموسيقى المتعددة الأصوات ، والمأساة . وقد ينظر الى النمط على أساس سمة واحدة أو سمات كثيرة ، وفى الحالة الثانية يكون النمط مركبا . فتعريف السيمفونية يتطلب عدة مواصفات ، ويعرفها قاموس وبستر بأنها « مقطوعة محكمة فى شكل السوناتا Sonata تعزف على الآلات الموسيقية التى يتألف منها

أوركسترا بأكمله ، • وكلمة « نمط » Type تكاد تكون مرادفة لكلمة «نوع» Kind ، كما في قولنا « رجل من نمطه » • ومن حيث الاستعمال الفني فإنها توحى بنوع أو صنف معروف ومحدد بصفة قطعية وفي شيء من الدقة • والكلمة الفرنسية Genre تكاد تكون مرادفة لكلمة نمط ، كما في القول بأن القصة الشعرية Fabliau هي نمط أدبي Literary genre وكلمة « نمط » في مصطلحات وبستر تعني صنفا وتطبق على الأدب أو الفن على اعتبار أنه ينقسم الى مجموعات متميزة من حيث الأسلوب ، والشكل ، والهدف ، الخ • وكلتا جنس Genus ونوع Species هما أيضا قريبتا الشبه من كلمة نمط في معانيهما العريضة المستمدة من اللغة اللاتينية • وكل هذه الكلمات تكاد تكون مرادفة لكلمة نوع Kind أو صنف ، غير أن كلمتا Species ، Genus قد أصبح لهما معنى أكثر تحديدا في علم البيولوجيا ، على أساس أنها تشيران الى أنواع معينة من النمط : أى الأنواع التى تنتمى الى مستويات معينة فى نظام التصنيف ومن ثم فإن لفظ نوع Specie يتوسط فى اتساعه بين الجنس وما دون النوع ( النوع ) أو الضرب • غير أنه ، فى تعبير « أصل الأنواع » Origin of Species يشير بصورة أقل احكاما الى الأنماط المضوية بوجه عام • وكلتا جنس ونوع لا يستعملان كثيرا فى الإشارة الى الفن ، وفى هذا الميدان تستعمل غالبا مصطلحات نمط Genre وأسلوب Style وطريقة Manner بمعان خاصة محددة ، ولكن دون نبات على هذه المعانى • وفى هذا الكتاب سوف تشير كلمة نمط Type الى أى نوع من الفئات المضوية أو الثقافية التى يمكن تحديدها على أساس سمة أو سمات موضوعية معينة •

ويتطور التصنيف البيولوجى أطلقت معان أكثر دقة واحكاماً على مختلف أنواع النمط التركيبى ، أو الصنف التركيبى ، أو الشعبة Phylum التركيبية فى النظام البيولوجى ، من أوسع الأقسام الى أضيقها • فالكلب مثلا ينتمى الى المملكة الحيوانية ، والى شعبة الحليات ،

والى الشعبة الأصغر - شعبة الفقريات ، والى صنف الثدييات والى الصنف الأصغر وهو صنف ذوات الحبل السرى ، والى طائفة أكلة اللحوم ، والى أسرة الكليسات ، والى فصيلة الكلب ، والى النوع الأليف من هذه الفصيلة . وكل مجموعة أو نمط يحدد على أساس عدة خصائص مميزة ، فالفقريات مثلا لها هيكل عظمى داخلى ذو سلسلة فقرية وجمجمة ، والثدييات من ذوات الحبل السرى تغذى صغارها وهى فى رحم الأم عن طريق الحبل السرى .

ولقد وضع البيولوجيون تصنيفا للحيوان والنبات يقوم على خصائص تركيبية هامة : تلك التى ترتبط بعدد من الفروق الأساسية بعيدة الأثر فى الشكل والوظيفة . فالتقول بأن حيوانا من الحيوانات فقري أو لا فقري ، أو من الثدييات أو الزواحف هو قول له دلالة من هذه الناحية . والتقول بأنه من أكلة اللحوم أو أكلة النباتات ، أو أنه حيوان بحري أو برى ، يعتبر قولاً أقل دلالة من حيث تمييز تركيبه ووظيفته ، فهذه كلها أنماط لا تركيبية . وهناك أنواع كثيرة من الحيوان والنبات تعيش فى البحر ، بما فى ذلك الثدييات التى تستشق الهواء ، وكذا الأسماك . وهناك أنواع كثيرة مختلفة من الحيوان - كالحشرات ، والأسماك ، والزواحف ، والطيور ، والثدييات ، وغيرها ، بل النبات الحشري ( أكل الحشرات ) - تأكل اللحوم ، ومن ثم تنتمى الى نمط « أكل اللحوم » ، بالمعنى الواسع اللاتركيبى لهذا اللفظ .

وأنماط الفن ليست محددة أو مصنفة ، ولا يمكن أن تحدد أو تصنف فى الوقت الحاضر ، بصورة تقترب فى وضوحها أو نظامها من التصنيف البيولوجى ، فهى تتغير ، وتنقسم ، وتندمج بشكل سريع فى الثقافة الحديثة . ومع ذلك فهناك تشابهات جزئية . فالأدب مثلا هو نمط من الفن يشمل النثر والشعر ، والقصص نمط من النثر الأدبى . والرواية ، والقصة الصغيرة ، والحكاية المسلية هى أنماط من القصص النثرية .

وبعض أنماط الفن تتميز على أسس تركيية أو مرفولوجية : مثل  
السوناتا ، والأرجوزة ، والزخرف العربى . وبعضها يتميز على أساس  
وظيفى ، أى على أساس الاستعمال - مثل المسكن ، والقبعة ، والسيف ،  
والكوب - غير أن هذه تتضمن سمات تركيية معينة تعتبر وسائل للعمليات  
الوظيفية . ومع ذلك فإن حاجة أو وظيفة معينة يمكن اشباعها أو أداؤها  
عن طريق أنماط مختلفة من الشكل فى الثقافة كما فى الحياة العضوية .

ولوضع نظام ملائم للأنماط فى الفن ينبغى على الانسان أن يأخذ  
فى اعتباره مختلف الأسس الممكنة والتصنيف . والمفاهيم المشتركة بين علم  
الجمال وعلم البيولوجيا هى مفاهيم الشكل والوظيفة ، بما فى ذلك شكل  
الأجزاء ، وترتيبها والتفاعل الحركى بينها ، وكذلك طريقة التفاعل مع  
البيئة . وفى نطاق البيولوجيا يدفعنا مفهوم الوظيفة الى بحث فائدة عضو  
أو غريزة فى بقاء الفرد والنمط . وفى نطاق علم الجمال يؤدى بنا الى  
بحث الطريقة التى يعمل بها نمط فى أو جزء من أجزائه فى البيئة  
الاجتماعية ، وكيف ينجح أو يفشل فى اشباع حاجات البشر ومطالبهم ،  
بما فى ذلك الحاجات والمطالب الجمالية . وقد يؤدى هذا الى بقاء النمط أو  
التخلى عنه ، والى بقاء من يستعملونه أو هلاكهم .

والكثير من الأسس والصفات المميزة التى تستخدم عادة فى تمييز  
الأنماط ، تتسم بأنها غامضة ، أو ذاتية ، أو تقييمية أكثر مما ينبغى بحيث  
لا تصلح تماما لعملية الوصف . وهذا هو شأن « الفن الرفيع » ، « الفنون  
الجميلة » ، « الفنون الخلاقة » ، « الفنون المتحررة والفنون الحالية من  
الأصالة » ، « الفنون الكبرى والفنون الصغرى » . وبعض هذه الفنون  
مستمد من الفوارق الطبقة القديمة فى مجتمع أرستقراطى ، وبعضها يعنى  
قيمة روحية أعظم ، « فالنن الشمعى » ، « فن الصفوة » ، « الفن  
الرسمى » ، « فن الطليعة أو الفن الرائد » قد تشير الى نوع جمهور الفن  
أو راعيه أكثر من اشارته الى شكل الفن نفسه أو وظيفته . ومن ثم فإنها

تشمل عددا كبيرا جدا من مختلف الأنماط التركيبية أو الشكلية . ومثل هذه الطرق المختلفة في تحديد الأنماط وتصنيفها لها فوائدها ، بما في ذلك الفوائد التقييمية . ونحن في حاجة الى أنظمة تصنيف مختلفة تلائم مختلف الأغراض النظرية والعملية .

وكل عمل فني يتمي الى عدة أنماط من حيث السمات المختلفة . فالصورة ، مثلا ، يمكن أن تكون في نفس الوقت تصويراً حائطياً ، وتصويراً جصياً ( الفرسكو ) Fresco ، ورسمًا يمثل الصلب ، وتصميماً زخرفياً ، ومثلاً للأسلوب الفلورنسي في القرن الخامس عشر . وبعض أنماط الفن تحدد على أساس أن الواحد منها يستبعد الآخر : مثل الفن البصري والفن السمعي . فالتصوير الحائطي يتمي كلية الى النمط البصري ، ومقطوعة السوناتا التي تعزف على البيانو تنتمي الى النمط السمعي . غير أن هذا لا يمنع من أن تكون لبعض الأعمال الفنية سمات مشتركة بين النمط البصري والنمط السمعي ، فالأوبرا نمط سمعي بصري ، واللون المتغير المتحرك يسمى أحيانا « موسيقى اللون » .

وبعض طرق تصنيف الأعمال الفنية تشير الى صلاتها الخارجية ، ومن هذه الطرق ما يستند الى المصدر : أي الأصول الجغرافية ، والزمنية ، والاجتماعية للإنتاج الفني ، فتحدث مثلا عن الفن الشرقي والغربي ، وعن أمريكا الشمالية والجنوبية ، والفن القديم والوسيط ، أو تحدث في تحديد أكثر فنون الصين الجنوبية في عهد أسرة سونج Sung وفي تحديدنا للسياق الاجتماعي والثقافي ، قد نفرق بين رداء أحد نبلاء فرنسا في القرن الخامس عشر وبين رداء إحدى فلاحات سكسونيا في القرن الثامن عشر . ومثل هذه الألفاظ لا تدل بصورة مباشرة على طبيعة الإنتاج الفني ، ولو أنها توحي بأنماط معينة محددة من هذا الإنتاج الى من يعرف العصر المشار اليه .

ومن أكثر الطرق شيوعا في تصنيف الأعمال الفنية أن تصنف على

أساس الفن - بمعنى المهارة أو العملية الفنية التي روعيت في إنتاجها • وكثيرا ما تستخدم الكلمة نفسها مثل كلمة « التصوير بالألوان » للدلالة على العملية وعلى الشيء المنتج • غير أن معانى هذه الكلمات قابلة للتغير ، فكلمة « النحت » لا يقتصر معناها الآن على الأعمال التي تنتج بطريق النقش ، بل يشمل أيضا التماثيل ، والنقش البارز ، والتصميمات التجريدية ذوات الأبعاد الثلاثة ، والمنحوتات ذوات الأجزاء المتحركة ، وأنواع أخرى من الشكل ، يتم إنتاجها بمختلف الأساليب الفنية الكثيرة ، وتصح من مختلف أنواع المواد • وكذلك يشمل فن « العمارة » أيضا عددا كبيرا من مختلف المواد ، وعددا كبيرا من عمليات التصميم والبناء • وهو يتميز عن الفنون الأخرى على أساس شكل منتجاته ووظيفتها ، باعتبار أنها تتألف من مبان يستطاع دخولها والمعيشة فيها ، أو استخدامها لغرض ايجابي آخر • وعلى النحو نفسه أصبح فن صنع الأثاث منوعا من حيث المادة المستخدمة وعملية الإنتاج بحيث ينبغي تمييزه في المقام الأول على أساس شكل الشيء المنتج ووظيفته ، كما أن الموسيقى تؤدي على أنواع كثيرة من الآلات ، ويماد تقديمها على أنواع كثيرة أخرى •

وعندما يصبح اسم فن تقليدي شاملا لأكثر وأكثر من مختلف أنواع المواد ، والأدوات ، والعمليات ، والأشكال ، والوظائف ، تنقص دقته الوصفية ، فلا يمثل أى نمط واحد خاص أو أية مجموعة من الخصائص ، ويلاقي المرء صعوبة متزايدة في تتبع تاريخه كخيوط متصلة • وهذا يدل على حدوث شيء من التطور : أى أن المنتجات التي يتخلطها كل من هذه الأسماء التقليدية تصبح أكثر اختلافا • وإذا ما أصبح الفن أكثر تنوعا وانتشارا من حيث العملية الانتاجية ، والمنتج ، والاستعمال ، فإنه يصبح أقل تكاملا كميدان واحد للثقافة • فمصطلح مثل « الحرف اليدوية » يتزايد غموضا إذا انتظم منتجات من صنع الآلة كلية أو جزئيا • ولفظ « الفنون الزخرفية » في أحد التاحف يصبح مصطلحا عاما يشمل عددا لا يحصى من أنماط المنتجات ، من النحت الصغير الى

الأواني والمنسوجات ، والمجوهرات والمنمنمات المصورة • ومع أن هذه المجالات الفنية المتغيرة قد كتب الشيء الكثير عن تواريقها ، إلا أنه من الصعب أن تتبع عمليات نموها المستمرة •

#### ٤ - التحدّد مع التعديل فى الفنون :

ليس هناك حد قاطع لعدد الأنماط الممكنة فى الفن ، من وجهة نظر علم الجمال الحديث وتاريخ الفن • فثمة أنماط جديدة تظهر بصورة مستمرة مثل الشعر المرسل والفيلم التسجيلي ، وتستمد جزئيات من أنماط أقدم ، والتمثيلية السينمائية منحدره من التمثيلية المسرحية والصورة الفوتوغرافية الساكنة • وقد ساد الاعتقاد بأن الأنماط الفنية ثابتة من حيث عددها المحدود ، جنباً إلى جنب مع الاعتقاد بثبات أنواع الحيوان ، وذلك من وجهة النظر السابقة لفكرة التطور ، بما فى ذلك وجهة نظر أرسطو • أما المفهوم التطوري للفن فإنه يعنى الاعتقاد « بأصل الأنواع » فيما يختص بالمجال الفنى : أى بالتحوّل المستمر غير المحدود الذى يطرا على أنماط أقدم ، ويحولها إلى أنماط أحدث ، عن طريق تغييرات صغيرة تدريجية أو طفرات أكبر •

وأنماط الفن ، شأنها شأن أنماط النبات والحيوان ، تتداخل فى حالات كثيرة ، بحيث يستحيل إيجاد فروق حادة بينها • فالملهه المأساوية الحديثة تقع على الحد الفاصل بين المأساة والملهه بالمعنى الكلاسيكى • وهذا أيضاً شأن « قصة الفشل » (\*) ، وهى نمط جديد من الدراما والقصص ينطوى على بعض ملامح المأساة ، ولكن دون أن يتضمن عنصر النبيل والأهمية الكلاسيكى • وليس هناك الآن ما يصم مثل هذه الأنماط المهجنة ، أو الخليط من الأنماط ، إذا أثبتت قيمتها من نواح أخرى •

The Failure Story; a Study of Contemporary Pessimism

(\*)

The Failure Story: an Evolution

Journal of Aesthetics and Art Criticism

بقلم T. Munro فى مجلة

(العدد ١٧ فى ١٢/٢/١٩٥٨) من ١٤٢ - ١٦٨ ، العدد ١٧ فى ٣ مارس ١٩٥٩ من ٢٥٢ -

٢٨٧

وفكرة النمط ، فى الفن كما فى غيره ، هى فكرة مجردة عامة .  
ومن وجهة نظر الفلسفة الاسمية Nominalist Philosophy (\*) ، لا يمكن أن يكون لهذه الفكرة وجود بمنزلة عن الأشياء المادية الملموسة التى تتجسم فيها : أى بمنزلة عن الأمثلة المتصفة بالسّمات التى تحدد هذه الفكرة بمقتضاها . والقول بأن نمطا يتكرر هنا وهناك ، فى أوقات مختلفة لا يعنى فى حقيقة الأمر إلا أن أمثلة تحمل هذه السمات تحدث فى أوقات وأماكن مختلفة .

وعندما يتحدث البيولوجى عن « التحدر » بين الحيوان والنبات ، فإنه يشير الى عمليات التوالد الفسيولوجى ، الجنسى أو غير الجنسى ، التى تنجب أفرادا صغارا من أفراد أكبر . ومن ثم فإن الكائنات العضوية الفردية تتحدر من أسلافها ، كما تتحدر أنماط حديثة نباتية وحيوانية من أنماط قديمة . ففصيلة الطيور يقال إنها تحدر من فصيلة الزواحف عن طريق طائر بدائي شبيه بالزواحف كان يعيش فى العصر الجوراسى . وكان هذا الطائر نمطا وسيطا . والتحدر الثقافى يشبه التحدر المضى من حيث أن أنماط معينة من الشكل والوظيفة تنتقل من جيل الى الجيل التالى خلال فترات طويلة من الزمن . وذلك لأن التشابهات فى الأزياء ، والاتاج ، والملبس ، واللغة ، والقوانين ، والمعتقدات ، والاتجاهات ، والنظم الاجتماعية التى لشعب من الشعوب ، تبقى وتصد قرونا ، ويعتورها تعديل تكيفى فى عملية التطور ، فتظهر أنماط جديدة أو معدلة .

وكون أنماط الفن تتحدر عبر الزمن بهذا المعنى كان يمكن أن يكون شيئا واضحا الى درجة لا تحتاج الى نقاش لولا بعض اعتراضات خصوم التطور . ولقد سبق أن ذكرنا تأكيد ألدس هكسلى أن كل الفن

---

(\*) Nominalism هو مذهب فلسفى يقول بأن المفاهيم المجردة أو الكلّيات ليس لها وجود حقيقى وإنما مجرد اسم لاغير .  
( الترجمة )



« يبدأ مع كل فنان ، واصرار بيتر فنجنين على » أنه ليس هناك عمل فنى يمكن أن يكون متصلا بعمل فنى سابق عن طريق ( التوالد ) ، لأن كل عمل فنى ( صنع ) بطريقة فذة ، ولم يتصوره ( نمو ) بالمعنى المفهوم من نظرية التطور (\*) . ويبدو أننا لسنا فى حاجة الى القول بأنه لا يوجد تطورى تبادر الى ذهنه أن الأعمال الفنية تتوالد أو توجد نفسها من جديد مباشرة كما يفعل النبات والحيوان . ومن الأكيد أن التمثال لا ينشطر شطرين أو يتزاوج مع تمثال آخر لاتنتاج النسل . فالتحدر الثقافى يحدث عن طريق التعليم والتقليد ، والتسجيل الرمزي الصائن ، وكلها تنقل المهارات ، والمعرفة ، والأهداف ؛ والمعتقدات ؛ من جيل الى الجيل الذى يليه . ولا يمكن أن يقال الا بصورة مجازية أن أى عمل فنى ينتج عملا آخر أو يؤثر فيه ، فهو لا يفعل ذلك الا بصورة غير مباشرة عن طريق فرد من بنى الانسان يستثير فيه عناصر الادراك ، والتخيل ، والشغف ، والحركة بكيفية معينة ، ومن ثم فان العمل الفنى قد يلهم فنانا باتنتاج عمل فنى آخر يشبهه بعض الشبه .

ويختلف التحدر الثقافى عن التحدر العضوى فى أنه يحدث كلية عن طريق انتقال الخصائص المكتسبة ، رغم أنه يمكن أن يتأثر فى طريقه بالتغيرات التكوينية الفسيولوجية . وبالتحديد ، فان السمات والأنماط المكتسبة هى وحدها التى توصف بأنها فنية أو ثقافية ، فالفرائز البناءة التى للنحلة ، أو الطائر ، أو النملة ليست فنية أو ثقافية ، بصرف النظر عن جمال ما تنتجه . ولا يمكن أن تنتقل السمات الفنية وغيرها من السمات الثقافية الا اذا اكتسبها أو حاكها شخص آخر ، ومن ثم فان الاكساب أو التعلم هو الذى يميز طريقة التحدر - الثقافى ومحتواها ، سواء بسواء . غير أن هذه القدرة على تعلم الثقافة ، وتجميعها ، ونقلها ، هى سمة فطرية يتميز بها الانسان ، وتنتقل بكميات مختلفة عن طريق مورثاته الجسمية .

وفكرة « الوراثة » هي فكرة مبهمة ملتبسة ببعض الشيء . فالوراثة قد تكون فسيولوجية أو ثقافية . وعلى العكس من « البيئة » ، فانها تشير الى التراث الفكرى الباطنى للفرد أو النوع ، غير أننا نتحدث أيضا عن « التراث الثقافى » الذى يشمل الفنون ، وعن الميراث الثقافى كعملية متصلة ، وهى نفس عملية « الانتقال » ، ولكن من وجهة نظر الوارث .

وهناك أعمال فنية معينة ، كتمثال أبى الهول المصرى وكالأهرام ، يمكن أن تتوارث كأجزاء من التراث الثقافى . والعمل الفنى الواحد الذى يبقى على الزمن بهذه الصورة ، يمكن أن يتوره نوع من التطور فى تاريخه الخاص . فالملاحم الهومرية يظن أنها تطورت من أصول أبسط الى أشكال أدبية أكثر تعقيدا . وهذه الأشكال ، التى رددتها الأقواء أولا ثم كتبت فى اليونان ، حدث فيها تعديل نتيجة الكثير من النشر والترجمة الى لغات أخرى ، بقصد تكيفها للدراسة فى مختلف البلدان ، ومن هنا فإن نفس الكلمات تغدو ذات معان مختلفة بعض الشيء .

والنمط الفنى ، باعتباره صفا أو نوعا ، يتحدر بطريقة أخرى : أى أن الأعمال الفنية التى لها سمات يحدد النمط الفنى بمقتضاها ، إنما تأتى فى تعاقب زمنى وفى شئ من الصلة السببية ، ولا تأتى كمبتكرات مستقلة ومنعزلة تماما . وبالإضافة الى مثل هذا التحدر ، فإن كثيرا من الأنماط والسمات فى الفن تتكرر بصورة مستقلة . وتكون الصلة السببية وثيقة عندما يكون صانع العمل اللاحق قد رأى أو سمع العمل السابق ، بل وعرف شيئا عن صنعه من صانعه . وتكون الصلة أقل اذا كان قد رآه أو سمعه ، أو يكون قد رأى أو سمع نسخة هزيلة منه أو وصفا هزيلًا له ، دون أن يعرف الفنان نفسه أو أساليه . ومن المفروض أن تكون الصلة وثيقة عندما تتعاقب المحاكاة على أيدي أعضاء الأسرة نفسها ( أسرة الموسيقىار باخ مثلا ) ، أو على يد الأستاذ والتلميذ فى الحرفة نفسها ، أو فى الرسم نفسه . أما التأثير فقد يكون غير مباشر بصورة كبيرة ، أو متأخرا

كثيرا ، كما يحدث عندما يدفن تمثال مدة قرون ، ثم يكتشف ويزال التراب عنه ( كما حدث فى عصر النهضة ) فيعود تأثيره من جديد . وليس المقصود هنا أن العمل الفنى الأسبق هو السبب الوحيد أو السبب الكافى فى ظهور العمل اللاحق ، ذلك أن عوامل أخرى كثيرة تؤثر بالضرورة فى العمل اللاحق وفى كل عملية التحدر الثقافى . وفى المجال المصوى أيضا تتضافر عوامل كثيرة الى جانب الوراثة الجسمية على تحديد عملية التحدر مع التعديل التكيفى . وسوف نعود فى فصل تال الى موضوع السببية فى التحدر الثقافى .

والتحدر مع التعديلات بالنسبة لنمط أساسى معين كالقأس ، أو رسم الحيوان ، أو الشكل الانسانى المنحوت ، يمكن تتبعه خلال آلاف السنين ، فى شئ من الاستمرار رغم وجود الكثير من الثغرات . فالقول بأن القأس المستعمل فى الطقوس والمصنوع من الشب تحدر من القأس البرونزى العادى الذى استعمل فى أغراض نفعية فحسب ، وأن القأس البرونزى تحدر من قأس المصر الحجري الجديد المصنوع من الحجر ، هذا القول يغطى على الكثير من التعسف فى التبسيط ، ولكنه قول حقيقى الى حد ما . وبهذه الطريقة نفسها وضعت تمايزات شبه تكوينية لمختلف أنماط السيوف وفؤوس الحرب ، والخوذات ، والتروس ، والدروع (\*) . ومثل هذه

---

(\*) اعد باشفورد دين Bashford Dean سلسلة من الرسوم اساسها مجموعة الدروع الموجودة فى متحف فن متروبوليتان فى نيويورك . وتبين هذه الرسوم تحدر كل نمط فى فترات متعاقبة قارنها بالرواسب الجيولوجية . وبينما يشير الى الفرق بين هذا «التطور فى الاشياء» وبين التطور المصرى ، نراه يؤكد أوجه التشابه أيضا . ويقول : ان أوجه الشبه تكون قريبة بنوع خاص «عندما تمثل الاشياء عمل عقول وأيدي أجيال من نفس الأسرة الفنية» Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. المجلد ١٠ رقم ٨ (أغسطس ١٩١٥) ص ١٧٢ . وهناك رسم يبين تطور الخوذات ص ١٧٥ .

وقد اعد رسما آخر للخناجر فى Catalogue of European Daggers (نيويورك ١٩٢٩) ص ٧ ، وللسيوف فى : Catalogue of European Court Swords and Hunting Swords. نيويورك ١٩٢٩ ص ٧ .

الرسوم هي بالضرورة أكثر تبسيطا وقصورا في تمثيل الحقائق من الخرائط المماثلة الى تمثل التحدر البيولوجي ، كذلك التي تمثل تسلسل الجواد . وتصوير التعاقب على أساس أنه خط واحد أو خط فرعي للتحدر انما ينطوي على تجاهل للضغط الدائم الذي تمارسه مؤثرات خارجية مبعثها البيئة الطبيعية والثقافية بما في ذلك الفنون الأخرى ، ومثال ذلك أن بعض تروس عصر النهضة تأثرت بالقوش البارزة التي كانت سائدة في ذلك العصر ، وأن بعض زخارف السيوف تأثرت ( بزخارف المينا ) التي كانت سائدة في بلدان الشرق الأدنى . ولكن حتى اذا كان الرسم مجردا وتخطيطيا الى درجة كبيرة ، فانه يمكن أن يكون احيائيا ودقيقا بصورة جزئية . ولقد وضعت تعاقبات مماثلة لأنماط المساكن ، والمعابد ، والكنائس ، والمقاعد ، وملابس السيدات ، والصور ، وتصوير المناظر الطبيعية . وبالمثل فان الترتيلة الشعائرية ، ورقصة الصيد ، وأغنية العمل وسلسلة القصص البطولية ، ومختلف أنماط القصص الشعبي مثل قصة الحيوان الذكي ، كلها تتحدر مع التعديل عبر الزمن . وينطوي تحدرها على الكثير من الاشطار الى أنماط أصغر ، والامتزاج بأنماط أخرى لتكوين أنماط موحدة . ولكي تتبع العملية بدقة يجب أن نحلل النمط الى الأجزاء والسمات التي يتركب منها ، مثل حد السيوف ، ومقبضه ، ورماته ، والمواد المصنوع منها ، وأبعاده وشكله ، وصلابته ، ومرونته ، وزخرفته . وعلى هذه الأسس تقاس عمليات الاستمرار والتعديل ، وتفسر التغيرات التي اعتوره ، مثل زيادة الزخرفة السطحية عندما أصبحت السيوف سمة زخرفية للحلة الأرستقراطية ، أكثر من أن تكون سلاحا ضروريا . ومن ثم فان النمط يكيف نفسه للبيئة الثقافية المتغيرة .

وفي نطاق الموسيقى جمع الملحن الايطالي الفريديو كازيلا (\*) تعاقبا من التغيرات في تسلسل زمني . ولو أنه أدخل كل المؤلفات الموسيقية لجعل

(\*) The Evolution of Music (لندن ١٩٢٤) .

التعاقب كبيرا الى درجة محيرة بحيث يصعب تتبعه ، غير أنه قصره على مائة مثال لمجط النغم الكامل ، ابتداء من القرن الثالث عشر حتى شوينبيرج في القرن العشرين . ويظهر فيه ، فضلا عن التغيرات الفردية في الأسلوب الموسيقي ، تغير تدريجي مستمر في طريقة التدرج من النغم الرابع الى النغم الخامس ثم الى النغم الأول أو مجموعة النغمات المتجانسة كما أن هناك اتجاها سائدا نحو المد والاحكام في محط النغم ، وإلى اغناء الموسيقى بالتلوين الهارموني والايقاعي وتنويع الآلات الموسيقية .

ولقد ظهرت تدرجات كثيرة في تاريخ العمارة ، ومثال ذلك ما أوضحه مصور بانستر فلتشر Banister Fletcher المسمى « تطور بناء القباب القوطي » (\*) وهناك تدرجات أخرى في النحت والرسم ، ومثال ذلك ما حدث في النحت اليوناني من ميرون الى براكستيلس ، وفي التصوير الايطالي من جيوتو الى رافايل وفيرونيز . وقد امتدت رسوم الفنان الأخير من بعض النواحي الى القرن السابع عشر وما بعده ، رغم ما صاحبها من تغيرات ، من الفن « الكلاسيكي » الى « الأسلوبى » الى « الباروك » . ومثل هذا التعاقب ليس بالضرورة تعاقبا مستمرا في كل النواحي ، ويندر أن يدوم فترة طويلة . أما من حيث الألوان أو محيطات الشكل ، فهناك تحولات جذرية مثل التحول من « الخطوطى » الى « الملون » ، بينما فى نواح أخرى تمسك التجديد التصويرى باتجاه ثابت تقريبا .

ومن جيوتو على الأقل حتى بروجل Bruegel وبوسان وكلود لوران ، يمكن تلخيص هذا الاتجاه فى أنه « تطور المنظر الواحد » . فالأشكال الضخمة التى رسمها جيوتو كانت قليلة العدد ، ومرتبطة فى فضاء قليل النور مع توزيع الضوء على الصورة توزيعا واحدا تقريبا . أما Massaccio وأوتشيللو Uccello ، فقد جملا المنظر معقدا برسم أشكال فى أوضاع حركية مختلفة ، مع التنويع فى توزيع الضوء ، ومراعاة الاحكام فى المنظر وإطالة بعده . ولقد سار رافايل شوطا أبعد فى

هذا الأسلوب ، ويتجلى هذا فى الرسوم الجصية الفريدة التى رسمها على جدران الفاتيكان، كما أن فنانى البندقية العظام أغنوا هذا الأسلوب بالتوزيع الدقيق فى اللون ، وملبس السطح ، والجو المضى . ففى اللوحة التى رسمها بروجل المسماة « الشتاء » عودة الصيادين ، نرى متسا فسيحا يمتد الى قسم بعيد ، وسماوات ملبدة بالغيوم ، فوق واد أهل بالناس ، والمتزلقين على الجليد ، والمساكن ، وغير ذلك من التفاصيل . ونرى الضوء المنبعث من نيران قرية منسجما مع الاضاءة الطبيعية المتنوعة . والاتجاه الأساسى فى هذا التدرج كله انما ينحو الى تكوين منظر مركب ، واقفى، خيالى يبرز المكان ، كما لو كان منظرا من وجهة نظر واحدة ، وفى لحظة واحدة من الزمن ، وتحت مجموعة واحدة من الأحوال الجوية .

ولقد حدث تدرج مماثل فى الرسم الهللىنى ، حتى وصل على الأقل الى المنظر المتقن البعيد الممتد فى المكان العميق والمضاء اضاءة دقيقة ، كما يظهر فى صورة «Combat With the Lestrigonians» فى مجموعة الأوديسيه الموجودة حاليا فى الفاتيكان . غير أن هذا النوع من التصوير لم يكن معروفا تقريبا فى أوائل عصر النهضة . والتركيز على تطوير المنظر البعيد الواحد هو الذى يميز رسم عصر النهضة الأوربى عن الرسم البيزنطى الرئيسى ، وعن المنمنمات الفارسية ، والتعاقبات الصينية . وقد تضمن هذا الاتجاه استبعادا تدريجيا لعملية تصوير لحظات أو أحداث قصة مختلفة فى وقت واحد ، رغم أن هذا الاتجاه يظل ظاهرا حتى عصر فيرونيز حين رسم لوحته المسماة « اغتصاب أوروبا » « Rape of Europa » وتتضمن أيضا استبعاد المنظر المتعدد ، كما هو الحال فى رسوم الجدران الهندية البوذية فى مدينة أجاتا ، واستبعاد الفروق غير الواقعية فى مقاس الأشكال ، والمنظر التى تشاهد على طول جدار حجرى ، كما هو الحال فى اللوحات البيزنطية ولوحات سينا Sienese (\*) . وما وافى القرن

---

(\*) بلد فى مقاطعة نكانيا بإيطاليا .

السابع عشر حتى اكملت الخطوط الرئيسية للمنظر البعيد الفسح المركب .  
وسار الاتجاه في القرنين التاليين نحو التخصص في نواح أصغر ، وأكثر  
تركيزا ، وهى نواح تبدو فى المنظر المشتمل على أشكال الأشخاص .  
وفى نهاية القرن التاسع عشر حدث تحول جذرى فى الاتجاه .

وتختلف السمات الفنية وغيرها من السمات الثقافية عن السمات  
المضوية فى أنها يمكن فصلها واعادة ضمها الى سمات من مصادر أخرى  
فى كثير من الأحوال . ولقد تقدم بعض علماء الوراثة فى اعادة ترتيب  
مورثات معينة ، غير أن هذه العملية لا تزال عسيرة ، والتطور الطبيعى  
يقوم بها بصورة بطيئة محدودة .

والكثير من النحت اليونانى كان ملونا ، غير أن الفنانين درجوا بعد  
ذلك على الاستغناء عن اللون ، ولكن أى مثال يستطيع أن يعود الى ادخال  
اللون اذا شاء ذلك . وموسيقى الآلات يمكن أن تغترب بالشعر والقناء أو  
تنمو بمزمل عنهما . والنواحي التصويرية للرسم والفوتوغرافيا تفسم الى  
النواحي الزمنية المتحركة للتشيلية والموسيقى فى الفيلم ، ولكنها يمكن أن  
تفصل ثانية بسهولة وتوضع فى تركيب مختلف آخر ، وهذه السهولة فى  
اعادة ترتيب السمات فى الفن لا تضمن ، بطبيعة الحال ، أن يحوز الترتيب  
الجديد رضا الجمهور ، وبذلك يظل باقيا كمنط فنى .

والتحدر المضوى مع التعديل يسير فى خطوط متعددة ، غير أن  
التحدر الثقافى يفوقه فى ذلك ، وتطرّد زيادته فى هذه الناحية كلما نمت  
قدرة الانسان على اختيار سماته الثقافية واعادة تجميعها بوعى أكثر . ونمة  
مجموعات معينة من السمات تتحدر فى المجال الثقافى ، غير أنها فى تحدرها  
هذا أقل اصرارا وتشبها من السمات المضوية ، وهى أكثر منها مرونة  
وسطحية ، لأنها أقل من السمات المضوية فى خضوعها الجامد للكيان  
الجسمى والبيئة . ويصدق هذا بصفة خاصة على الخصائص الفنية ،  
ولاسيما على الخصائص الفنية فى الحضارة الغربية الحديثة . فهنا يزداد

تحررها من المطلب الدائمة الملحة التى لها طبيعة نفعية أو دينية ، أو اجتماعية ، أو أيديولوجية ، وتصبح أكثر تأثرا بالتقلبات المزاجية للبائع الفنى وذوق الجمهور . وهذا التنوع المتزايد يجعل من الصعب علينا أن تبيين العوامل الثابتة نسبيا فى الظواهر الفنية ، وما هنالك من صلات بينها .

#### • - التعديل التكييفى فى الفنون :

ينشأ التغير فى أشكال الثقافة من اليثات المتصلة بها ، سواء كانت مادية أو ثقافية . وتشمل البيئة المادية المكان الطبيعى الذى تعيش فيه الجماعة ومواردها فى أى وقت معين ، وكذلك العالم المادية التى يدخلها الانسان كالطرق والمباني . وهذه العالم تعتبر معالم ثقافية بصورة جزئية ، غير أن البيئة الثقافية تشمل أيضا الخلفية غير الملموسة التى تتألف من العادات والمعتقدات ، والاتجاهات والأنشطة . ويلاحظ أن الفن ، أو الدين ، أو العلم ، كفرع خاص من الثقافة ، يضم الى بيئته فى أى وقت معين كل ما يتبقى من النمط الثقافى للشعب المعنى . وكل جزء منه يتأثر بكل جزء آخر بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، والتغيرات فى أنماط الشكل داخل أى نطاق معين كالتعليم مثلا ، ينبغى أن تكييف نفسها مع التغيرات التى تحدث فى نطاقات أخرى ، لأن التأثير المتبادل هو ظاهرة دائمة فى أية ثقافة متساسة محبوكة قوية النسيج ، كما أن الأجزاء المختلفة من هذه الثقافة تؤثر تأثيرا كبيرا أو قليلا على الكل الثقافى فى أزمنة وأماكن مختلفة .

وعندما تتحدد سمات ثقافية ومجموعات من السمات الثقافية فى الفن عبر الزمن ، فانها غالبا ما تسير فى تحدرها من الناحية الاجتماعية وكذلك من الناحية الجغرافية ، من طبقة الى طبقة ، ومن اقليم الى اقليم ، ومن شعب الى شعب . وفى عملية سيرها هذه تتغير بفعل التكيف مع اليثات الجديدة المتغيرة ، من طبيعية وثقافية . فالبودية والفن البوذى اعتورتها تغيرات واسعة فى انتقالهما من الهند الى أندونيسيا ، والصين ، والتبت ،



واليابان • والمسيحية والفن المسيحي تطوراً في اتجاهات مختلفة في  
الامبراطوريتين الرومانيتين الغربية والشرقية ، وفي أوروبا الاقطاعية ، وفي  
ألمانيا البروتستانتية ، وفي أمريكا الصناعية الديوقراطية • وقبل العالم تين  
بزمن طويل أشار فثروفوس وآخرون الى ضرورة تكيف فن العمارة مع  
المناء ، والطوبوغرافية ، والمواد ، والوظائف • فان المجلة ، كمنط من  
أنماط الشكل الوظيفي ، يتورها تعديل عندما تستخدم في بيئات طبيعية  
مختلفة كالألاء ، والجلد ، والرمال • وفي بيئة ثقافية معينة يمكن أن تصبح  
عجلة تستخدم في أغراض الصلاة البوذية ، وفي بيئة أخرى يمكن أن  
تصبح عجلة (\*) تجرى عليها الطائرة عند هبوطها • ومثل هذه التغيرات  
تعتبر تغيرات تكيفية لا من حيث الاستجابة للتأثير البيئي فحسب ، بل من  
حيث الطرق التي تستجيب بها للتأثير البيئي بحيث تلائم هذه الطرق  
استمرار بقاء المجلة كمنط يؤدي منفعة ، واستمرار الثقافة التي تستخدم  
فيها • وبالمثل فان رموزاً كرمز الصليب المقوف يتغير معناها عندما تنقل من  
بيئة الى أخرى •

وهناك أنواع مختلفة من النمط الفني تتحدّر عبر الزمن • فهناك أولاً  
الفنون نفسها كأنماط من المهارة والمهنة : كالنصوير ، والنحت ، والعمارة ،  
وضنع الأواني ، والغناء ، والرقص • وينطوي كل منها على مجموعة من  
الأساليب التقنية التي تمارس في عملية معالجة نوع معين من المادة أو الأداة  
كالطلاء ، أو الحجر ، أو الكلمات ، أو النغمات الموسيقية • ويظهر تحدّرها  
عبر الأزمنة في متجانها من عصر الجليد الى الوقت الحاضر ، وفيما عاصر  
تلك الأزمنة من وصف وتمثيل لها ، ومثال ذلك الصور المصرية والأروصاف  
التي وردت في الكتاب المقدس للراقصين والموسيقين • ولقد تكيف كل  
من هذه المهارات التقليدية مع البيئات المتغيرة ، وبمرور الزمن نظم الكثير  
منها الى طبقات حرفية ، وثقافات للصناع ، واتحادات عمالية ، ومنظمات  
مهنية ، والى مدارس وأكاديميات • وكذلك غير النحت أساليبه فيما يختص

(\*) مجموعة سلوات بوذية مكتوبة على طبلة متحركة تشبه المجلة •

بالمواد المتاحة ، كالنظم والحجر ، والخشب ، والطين ، والبرونز ، والجواهر والذهب ، وفيما يختص بالتكنولوجيا ، مثل تطور علم المعادن والصب ، وفيما يتعلق بالأنماط الاجتماعية والدينية التي وجدت في مصر ، واليونان وروما ، وأوروبا المصير الوسيط .

وتعريف «التكيف» بوجه عام ، في قاموس وبستر ، هو « التلاؤم مع الأحوال البيئية » . ولفظ « يتكيف » يعنى « يتغير بحيث يلائم استملاا جديدا » أو « يجعل الشيء ملائما عن طريق التغير ، لمطالب بيئة جديدة» .

وقد تطلب انتقال هذا المفهوم الى نطاق الثقافة بعض التعديل فى المفهوم نفسه ، الأمر الذى أدى الى التفريق بين عدة أنواع مختلفة من التكيف ، بما فى ذلك « التكيف السلبي » و «التكيف الايجابى» . ويقال ان كل تكيف سابق للثقافة كان فى واقع الأمر تكيفا سلبيا ، بمعنى أن النوع النباتى أو الحيوانى ( بما فى ذلك الانسان ) قد حدثت فى كيانه الجسمى نفسه التغيرات الضرورية التى تجعله ملائما للبقاء فى بيئة جديدة ، أو التى تجعله ملائما بصورة أكمل للبقاء فى البيئة نفسها ، وحدث ذلك بطريقة التغير التكوينى والانتقاء الطبيعى\* ، ولقد نشأ الانسان كجنس بهذه الطريقة ، ولكن منذ ذلك الوقت ، مكنته قدرته على التفكير ، والتعلم ، والنقل ، وقدرته على تجميع المهارات ، مكنته هذه القدرات كلها من تغيير بيئته بدلا من ذلك ، حتى يجعلها ملائمة لحاجاته بصورة أكثر كمالا .

ولقد عملت أغلب الجهود الانسانية فى ميدان الثقافة على تغيير البيئة بطريقة أو بغيرها ، وكان الهدف الأول هو ضمان الحصول على الغذاء والماء وعلى قدر كاف من الدفء الجسمى ، والأمان من المرض والأعداء ، والأشياء الأخرى اللازمة لبقاء الانسان كنوع . ويقرر الرأى الحاضر أن كيان الانسان الجسمى الموروث لم يتغير الا قليلا منذ أن ظهر كائن

---

(\*) بعض الحيوانات مثل القندس «كلب الماء» تعدل بيئتها ، ولكن الى حد بسيط ، وبطريقة غير تراكبية .

عائل ، وقلما حاول الانسان تغييره عن طريق علم تحسين النسل ، ولكنه حاول أن يجعله أكثر صحة داخل النمط العام الفطرى نفسه . وفى أثناء ذلك استطاع الانسان أن يغير ويبنى بصورة جذرية بيئته الأرضية بطريقة دائمة تراكبية عن طريق التكنولوجيا . ثم ان بيئته الطبيعية هى الآن بيئة ثقافية الى حد بعيد ، حيث أن الطبيعة الوحشية البدائية قد تحولت الآن الى مزارع ومدن . وبالإضافة الى ذلك كون الانسان بيئة عقلية فى شكل أفكار ، ومعرفة ، واتجاهات منقولة ، تبقى وتنقل عن طريق رموز لغوية وغيرها . ويوجه الانسان كثيرا من انتباهه وحياته المستيقظة الى هذه البيئة العقلية المركبة ، والى الأشكال الرمزية التى تعبر عنها . وبعض هذه الأشكال علمي ، وبعضها ديني ، والبعض الآخر فنى Artistic . والكثير من البيئة الجديدة ، مادي ومعنوي ، ينتمى الى تكنولوجيا المنفعة ، كما هى حال مناجم الفحم وأنظمة الصرف ، وبعضها فنى تماما ، مثل مجموعات متاحف الفن ، ومقطوعات الموسيقى السمفونية .

وليس فى مقدور أحد أن ينكر أن الفنون ، بما فى ذلك الأدب والموسيقى وكذلك الفنون البصرية ، قد لعبت الدور الأكبر فى التكيف الإيجابى للأرض حتى تخدم حاجات الانسان ورغباته . وهناك قدر كبير من البيئة الجديدة مادي ومعنوي ، يمكن اعتباره فنا ، سواء كان فنا جيدا ، أو رديئا ، أو لا هذا ولا ذاك . وفى الأكواخ والقصور ، وفى المجلات والجرائد ، وفى الراديو والتلفزيون ، نرى ملايين الناس تنشدها هذا الفن وتستقبله .

وبعبارة أخرى فإن جزءا كبيرا من تحكم الانسان فى بيئته حدث عن طريق الفنون ، وعن طريق المهارات والمنتجات التى تعتبر من النوع التفضيلى .

أما من حيث ما هو « تكيفي » تماما وما هو غير ذلك فإن الميار المأخوذ به عادة هو الميار البيولوجي - وهو ميار التمكين من بقاء النوع . والى

الآن أثبتت التعديلات السلبية التي أعطت الانسان مخا مركبا وابهاما يمكن وضعه تجاه شيء آخر أنها تعديلات تكيفية الى حد كبير ، رغم أن ما يتصف به الانسان من نزعة عدوانية عنيدة قد تؤدي الى هلاكه في نهاية الأمر . وكذلك أثبت الجزء النعني من منجزاته الثقافية أنه تكيفي من حيث أنه يساعده على غزو الأرض والتكاثر الكبير . وبالمثل يمكن تقييم فنونه على هذا الأساس البيولوجي . ولقد أشاد سبنسر وغيره بالموسيقى والفنون بوجه عام على اعتبار أنها تساعد على غرس التعاطف الاجتماعي ، وتثيت الصلات ، والتناسك . وهم يقولون ان الموسيقى ، والرقص ، والمسرح قد زودت الناس بوسائل التسلية ، والانطلاق ، والمتعة ، فجعلت الحياة أكثر رخاء وجاذبية ، بحيث تستأهل منهم أن يحافظوا عليها .

ولقد قيل عكس ذلك تماما ، وخاصة بالنسبة لفن الترف المتحضر ، فالفلاسفة والأثياء القدامى استفتحوا ذلك الفن على اعتبار أنه يسبب الحروب والجرائم ، ذلك أنه أثار الطمع ، وفرق الناس الى شيع دينية ، وسياسية ، وعرقية متخاصمة . ( ومع ذلك فإن البيولوجي قد يصر على أن هذه الخصومات والكفاحات قد أسهمت في الانتقاء الطبيعي وبقاء الأصلح ) . ولقد قال أفلاطون وغيره ان بعض أنواع الفن تبث على الضعف والكسل ، وتجعل الناس غير صالحين للخدمة كجنود وقادة أقوياء . والفن الديني الذي يمجّد حياة العفة والعزوبة قلما يشجع على بقاء النوع ، ومع ذلك فإن هذا الاتجاه وغيره من وسائل ضبط النسل قد تكون تكيفية داخل حدود معينة من حيث أنها تحول دون تضخم السكان ، وبذلك تكون شيئا صالحا بالنسبة للتنوع ككل . ولقد تأسى النقاد الحداثيون من أمثال رسكن على قبح المدينة الصناعية وضررها الصحي لأنها تشوه الريف بالمداخن التي تطلق دخانها في كل مكان . وبدلا من أن تجعل الريف فاتنا نملؤه بلوحات الاعلان البشعة ومجموعات الأكواخ الرثة المتشابهة التي تبث على الضيق والملل . ومن الوجهة الأخرى فإن الأدب وغيره من الفنون تحدثنا في قوة عن أخطائنا : فتقول عن الأحياء القذرة الفقيرة أنها

تولد الجريمة والمرض ، وعن الحروب أنها شرور لا ضرورة لها . وفن الرسم يقدم لنا فى بعض الأحيان رموزا للجمال والاتساق ، وفى أحيان أخرى يزودنا برموز للنضب والقلق . وكثيرا ما يحاول الفن تحسين نفسه وتحسين الحضارة المحيطة به بصور واتجاهات سلبية ، فيصور المشاكل التقيسية بطريقة مسرحية ويساعدنا على التفكير فى حلها .

ومن ثم فإن تأثير الفن على بقاء الانسان يمكن اعتباره نافعا من بعض النواحي ، وضارا أو غير أكيد من نواح أخرى . ويبدو أن الكثير من الفن الحديث ليس له الا أثر ضعيف على البقاء من ناحية أو أخرى . فهو شائق ، وممتع ، وتعليمى فى بعض الأحيان ، ولكنه بعيد جدا عن المشاكل الأساسية للصحة والبقاء . ( وبعض الفن الاعلانى على اللوحات يخدم هذه الأغراض فى الوقت الحاضر ) ، ونحن نترك هذه المشاكل للتكنولوجيا العلمية ، والتعليم ، والحكومة . ولقد أدى اضطراد التخصص وتقسيم العمل الى ترك الفنون الى حد ما فى نطاق منزل ، نطاق « الفن للفن » والفن للقيم الجمالية ، ومن الوجهة البيولوجية تصبح الفنون غير تكيفية بصورة مضطربة اذا ما انفصلت عن المصالح الحيوية . وتحاول أنظمة الحكم المطلق أن تسخر الفنون لمطلب البقاء وتسلب حكومة معينة أو شكل معين من الحكم ، واذا ما هذبت الفنون بحيث تخدم القيم الجمالية الخالصة فانها قد لا تعمل من أجل البقاء أو ضده ، كما كانت تفعل الفنون فى عصور سابقة .

ولا يجد جوليان هكسلى أية صعوبة فى التحول من نواحي التقدم والتطور البيولوجية البحتة الى نواحيها الجمالية ، والفكرية ، والانسانية . وهو يحرص على عدم الخلط بين الناحيتين ، وعلى عدم ادخال وجهة نظر ثقافية بشرية فى اعتبارات بيولوجية لا مكان لها فيها . ودون أن تخلط بين الاثنين ، فانا نلاحظ أن اللغة الدارجة تتحدث عن نوع من التكيف يتعلق بحاجات جمالية وغيرها من الحاجات السيكلوجية أكثر من تعلقه بمجرد

البقاء • وكثيرا ما يتحدث المرء عن التوافق السيكلوجى بين الأفراد ، أو بين فرد وبيئته ، فقد تكون بيئة الأحياء الرثة الفقيرة محزنة من الناحية العاطفية والناحية الروحية لفنان يتسم بالحساسية والانسانية ، كما كان شأن دكتر واميل زولا ، وفى هذه الحالة فانه اما أن يكيف نفسه معها بصورة سلبية ، بأن ينمى فى نفسه اتجاهها لا يتأثر ولا يهتم بشيء ، أو بأن يحاول تغيير تلك البيئة بصورة ايجابية ، أو بالابتعاد عنها الى بيئة مختلفة والرجل الذى يحاول تجليل اليبات الطبيعية التى يعيش فيها هو وغيره من الناس هو رجل فنان ، لأنه يكيف الوسط الطبيعى بصورة ايجابية بحيث يلائم حاجاته الجمالية الخاصة وحاجاتهم • وقد تكون النتيجة تكيفية بالمعنى البيولوجى ، أو بالمعنى السيكلوجى فقط ، أو بهذا المعنى وذلك ما ، والناحيتان تؤلف بينهما صلة وثيقة حتى اذا اختلفتا بصورة مستقلة بعض الشيء •

ومن ثم فانه ليس من غريب القول أن نقرر أن تطور الفن كان بوجه عام تكيفيا فى تحويل بيئة الانسان بصورة ترفع من قيم الحياة الجمالية وغيرها من القيم السيكلوجية ، بالاضافة الى تقوية قبضته المادية على الحياة نفسها • وفى الوقت عينه ينبى أن نسلّم بأن الفن لم يحقق أيا من الغايتين بنفس النجاح أو الى أبعد مدى مستطاع • وقد يصبح الفن فنا لا تكيفيا ، بل وفنا تكيفيا بصورة ضارة ، اذا ما تطرف فى تطوره بطرق تضر البقاء المادى الطبيعى •

## ٦ - أنماط الانتاج الفنى وفق اساليب الانتقال ، والمكونات ، والتنظيم المكانى الزمنى ، والتنظيم السببى :

يصوغ علم الموروفولوجيا الجمالى الحديث مبادئ أساسية معينة للوصف والتصنيف ، عن طريق تحليل ومقارنة منتجات كل الفنون ، وكل المصور ، وكل الأماكن • وهو يبين مزيدا من أنماط الفن التى يستخدم

الفنان فى ابرازها شتى الوسائل ، وهى تفوق فى عددها ما كان معروفا من الأنماط التقليدية . وبعض هذه الأنماط يتداخل فى التصنيف السابق الذى كان قائما على أساس فنون بعينها . وثمة مفاهيم معينة ( طييمة وسيكولوجية ) عن العملية الفنية ، والشكل والأسلوب تطبق على كل الفنون أو على كثير منها ، وتصلح كأسس للوصف المنظم الذى يتناول الأنماط الفنية .

( أ ) يؤثر العمل الفنى عن طريق نقل مؤثرات حسية معينة ، والايحاء بمعانى خاصة الى المشاهد . ( والنقل المشار اليه على وجه خاص هنا ليس انتقالا ثقافيا عاما من جيل الى جيل ، بل هو انتقال من العمل الفنى الى المشاهد ، وبالتالي فهو انتقال من الفنان الى المشاهد بطريقة غير مباشرة ) . وهناك طريقتان للانتقال ، المرض والايحاء . ويشمل عامل المرض فى العمل الفنى ما ينطوى عليه من مثيرات تحرك الادراك الحسى المباشر : وخاصة النظر والسمع ، غير أنه فى بعض الأحيان يحرك الحواس الأقل مرتبة ، وهى حواس اللمس والشم والذوق . وعلى هذا الأساس تميز أنماط الفن ، وتصنف الأعمال الفنية وفق الحاسة التى توجه الانتارة اليها : مثل الأشكال البصرية أو الأشكال السمعية . فالتحوتات ، والمنسوجات ، والملبس ، والأثاث هى فنون بصرية فى أساسها ، وان كان فى الاستطاعة ادراكها عن طريق اللمس الى حد ما ، كما يفعل المكفوفون . أما الموسيقى فهى بالطبيعة فن سمعى أساسا ، رغم أن الموسيقى الخبير يستطيع قراءة مقطوعة موسيقية مكتوبة بعينه كما يقرأ غيره من الناس قطعة من الأدب . ولقد كان الأدب فنا سمعيا قبل أن تبتكر الكتابة ، ولا يزال كذلك اذا قرئ بصوت مسموع ، غير أنه الآن ينتقل عن طريق البصر فى أكثر الأحوال . أما الأوبرا والفلم الصوتى فهما من الفنون السمعية البصرية .

أما العامل الايحائى فى الفن فهو ما يوحى به الشيء الى عقل مشاهد متعلم تعليما مناسباً ، وفى حالة لائقة : وأقصد بذلك معانى الشيء والتواحي

الثقافية التي تترن به ، دون ما يتصل به من معان خاصة شخصية بحثة بالنسبة لفرد واحد . ويشمل هذا العامل الصور المعنوية ، كما في قطعة الشعر ، وكذلك المفاهيم ، والاستنتاجات ، والرغبات ، والمواقف ، والتعبير عن كل العمليات السيكولوجية الأخرى . وهناك ثلاثة أنواع رئيسية من الایحاء : المحاكاة ، والرمزية التحكيمية ، والعلاقة المشتركة في الخبرة . فاللون الأحمر قد يوحي بالورد ، أو النار أو الدم عن طريق المحاكاة البصرية . والخط البيضوي أو الكتلة البيضوية قد توحي برأس الانسان ، والموسيقى قد تقلد أغنية طائر ، أو بكاء طفل ، عن طريق المحاكاة السمعية . واستعمال الكلمات التي توحي أصواتها بالمعاني المطلوبة هو نوع آخر من المحاكاة السمعية . أما الرمزية التحكيمية ، دون محاكاة عادة ، فهي تحدث في اللغة المكتوبة ، والشعارات الدينية وغيرها ، مثل الصليب الذي يرمز الى المسيحية . ( وسوف نذكر فيما بعد مختلف أنواع الرمز والاشارة ) .

وهناك ارتباط في الخبرة بين الصورة البصرية للنار ، والصورة اللمسية للحرارة ، وبين صوت بكاء طفل وإيحاءات الحزن أو الألم . وكثير من هذه الوسائل الإيحائية يمكن أن يجتمع في العمل الفني الواحد . وعلى أساس الانتقال يمكن وصف الأعمال الفنية وتصنيفها على اعتبار تركيزها النسبي على هذه الوسيلة أو تلك من وسائل الانتقال ، أو على عدة وسائل في وقت واحد . فبعض الأعمال الفنية يعرض الشيء عن طريق البصر أساسا ، مع قدر قليل من المعنى الإيحائي ، كما هو الحال في الأنماط الزخرفية التجريدية ، والبعض ، وخاصة في الأدب المطبوع ، يعتمد أساسا على الإيحاء . وبعضها تخصصي بصورة كبيرة في وسيلة الإيحاء بحيث يعتمد الى حد كبير على وسيلة واحدة معينة شأن الرمزية التحكيمية ، وبعضها يعتمد على التوزيع .

(ب) ومكونات الفن وعناصره تتميز أيضا على أسس سيكولوجية . فهي أسماء لأنماط الصورة الذهنية أو المحتوى السيكولوجي . فبعضها ،



كاللون مثلا ، يمكن أن يعرض ( كما فى الرسم ) أو يوحي به ( كما فى القطعة الشعرية ) . وبعضها ، كالارادة الواعية ، والم عاطفة ، والتقل ، لا يمكن أن يكون الا ايجابيا . ويتنظم كل من هذه المكونات أو العناصر سمات مكونة ، أى أنواعا خاصة منه ، وبعض المكونات بسيطة نسبيا أو قل أولية ، مثال ذلك اللون ودرجة النغم ، والتنوع المحدد لأحدها هو سمة أولية مكونة . « فالأحمر » ، مثلا ، هو سمة أولية مكونة يتنظمها مكون اللون ، « المرتفع » أو « المنخفض » ، و « نغمة C الوسطى » أو « نغمة F فوق C الوسطى » ، هى سمة أولية مكونة تتنظمها « درجة النغم » . والفرح والحزن هما سماتان يتنظمهما مكون « الماطفة » ، والرغبة والتفوق ، والترحيب والاعراض ، هى سمات يتنظمها مكون « الارادة الواعية » . وكل مكون يشمل سمات كثيرة ، وبعبارة أخرى ، فإن المكون هو نمط أو عنوان يمكن أن يشمل مجموعة معينة من السمات . وكل سمة يمكن أن تستخدم أساسا لفهم نمط بسيط أو أنماط بسيطة . ومثل ذلك الصور المعنوية ، والموسيقى الرقيقة ، والقصص المحزنة ، والرقص السريع . وتميز أنماط الفن أيضا حسب التركيز النسبى على هذا المكون أو ذاك : فالرسوم قد تكون خطوطية أو ملونة ، والرواية التمثيلية قد تكون عاطفية أو عقلية . وتميز أيضا حسب التركيز على سمة معينة ، مثل النمط ذى الأضلاع المنحنية من التماثيل أو التصميمات\* . والموسيقى والتصوير يطلق عليهما وصف « تميرى » عندما يركزان على الايحاء بالماطفة والرغبة .

والحواس الدنيا لها مكوناتها ، وسماتها ، وأنماطها ، وهذه يمكن أن

---

(\*) وعلى سبيل المثال ، يقول رالف لنتون Ralph Linton « ان الفن كله يمكن تقسيمه ، على أساس موضوعى بحث ، الى نمطين كبيرين ، نمط يكون فيه تصميم الأشياء الطبيعية وتمثيلها زاويا وهندسيا ، اساسه استخدام الخطوط المستقيمة ، ونمط تستخدم المنحنيات فى تصميماته وتمثيلاته .

والفن الادوى يظل عليه استخدام المنحنيات .  
انظر المقال الذى عنوانه Primitive Art فى مجلة الفنون الامريكية ، عسدد يناير ١٩٣٣ . ص ١٨ .

تدرك عن طريق العرض أو الإيحاء . فاللذائق مثلا هو مكون لحاسة الذوق والرائحة هي مكون لحاسة الشم ، والمالح والمر ، وطعم الليمون ، وطعم الأناناس هي سمات ذوقية ، ورائحة الورد أو أوراق الشجر المحترقة هي سمة لحاسة الشم .

وهذه الأشياء يمكن عرضها مباشرة ، عن طريق الطعام والعطر ، ولكنها في الأدب والفن التصويرى يمكن أن يوحى بها كأنواع من التخيل . وكلها تنشأ عنها أنماط ، مثل عطر الورد .

### (ج) التنظيم المكاني الزماني والسيبي :

يعرض أغلب الرسم فى بعدين مكانيين ( إلا اذا اكتسب بعدا ثالثا عن طريق اللصق على الصورة أو التلوين الكثيف ) ، ولكنه يستطيع أن يوحى بالبعد الثالث عن طريق المحاكاة والمنظور . والنحت ، والعمارة ، وتصميم المنظر الطبيعي ، والأثاث ، والملبس ، تعرض فى ثلاثة أبعاد مكانية ، ولكن الى حد متغير . والموسيقى تنظم فى ترتيب زمنى معين ، ويقصد بها ، بوجه عام ، أن تسمع فى هذا الترتيب . وهذا شأن الأدب ، والأداء التمثيلي ، ورقص الباليه . وأغلب النحت والرسم يعتبر من قبيل المثيرات الساكنة التى تحرك الإدراك ، ومع أن إدراكها يعتبر عملية زمنية ، إلا أنها لا تتحرك ، وليس من الضروري أن تدرك فى أى ترتيب زمنى دقيق . ( فى اللقائف الصينية واليابانية يحدد ترتيب زمنى تقريبي ) . والرسم الساكن يمكن أن يوحى بحركة وتعاقب زمنى . أما النحت الحركى واللون الحركى فانهما يتضمنان تغيرا زمنيا ، والفيلم يعتبر صورة متحركة تحدد فى ترتيب زمنى . وحبكة التمثيلية أو الرواية تتضمن تنظيما سيبيا ، بالإضافة الى التنظيم الزماني والمكاني ، وكلها أشياء يوحى بها ، فبعض الأحداث المعينة يبدو أنها تجمىء كنتيجة لأحداث سابقة ، كما أن المفروض أن سلسلة الحركات تؤدى لكى تحقق نتائج معينة . وفى التصميم الموسيقى والزخرفى يقل التركيز على العلاقة السيبية .

وفي إطار هذه الصلاحيات صنف الفنون بطريقة تقليدية الى « فنون مكانية » ، و « فنون زمانية » ، و « فنون ساكنة ومتحركة » ، الخ . وهذه التصنيفات مبسطة أكثر مما ينبغي ، ولا تتظم تماما ذلك العدد الكبير من مختلف أشكال الفن . ويجب ألا يفرض الانسان أن الرسم سوف يظل دائما وبالضرورة فن المكان والسكون لمجرد أنه كان كذلك بصورة تقليدية . ففي أفلام الصور المتحركة ، كذلك التي ابتكرها والت ديزني ، أصبح الرسم فنا زمانيا وحركيا . وعلى أساس هذه الصلاحيات توجد أنماط كثيرة مختلفة ووسيلة من الفن . ففن تحسين سمات المناظر الطبيعية والشوارع والمباني يعتبر فنا ساكنا يعرض في ثلاثة أبعاد مكانية . غير أن الرياح والمياه المتساقطة يمكن أن تدخل عنصر الحركة ، وهناك تحديد زمني عندما تزرع الزهور لكي تزدهر أو تبت أوراقا حمراء في فصول معينة .

#### ( د ) المكونات والسمات المتطورة :

توجد في كل فن مكونات متطورة تمكنا من تحليل ووصف أعمال فنية باللغة التقيد ، وخاصة تلك الأعمال التي تتغير تغيرا سريعا من حيث الزمان والمكان . وهي تشمل بعض التطور في المكان أو الزمان أو في كليهما ، وربما في العلاقات السببية . ويستخدمها الفنانون ، تحت مختلف الأسماء لتنظيم عمل من الأعمال الفنية ، كما يستخدمها النقاد لتفسير هذا العمل الفني وتقييمه . والمكون المتطور قد يشمل ترتيبا موحدا لعدة مكونات أولية . فالملودية في الموسيقى Melody تتضمن ترتيب النغمات من مختلف الدرجات وارتفاع الصوت ، والإيقاع ، الخ ، في تعاقب زمني . والرسم المنظور ، والتسوية يتضمنان ترتيب الكثير من تفاصيل الشكل ، والحجم ، والتداخل ، وربما الضوء والظلام ، واللون الخ ، للايهام بالبعد الثالث . والأدب والتمثيلية يتضمنان الحكمة الروائية ، وتصوير الشخصيات ، الخ ، والأفلام السينمائية تتضمن التصوير الفوتوغرافي ، والحكمة ، وزمان

الناظر ومكانها ، وتقطع الفيلم وتركيبه ( المتاج ) • والمجموعة المتنوعة من أى من هذه الأشياء تعتبر سمة مكونة متطورة • فالسيمفونية مثلا يمكن تحليلها الى سماتها المتطورة ، من ميلوديا ، وهرمونيا ، وتقسيم اللحن من حيث الوزن والايقاع ، والكتربونط ، والحركات ، والتوزيع  
Orchestration • والتماقب المضطرد لمختلف الألوان النسقة فى  
رقصة الباليه أو فى الفيلم الملون يتضمن تلويها متطورا •

ويمكن تحليل أى عمل فنى ، من حيث محتواه السيكلوجى ، الى مجموعة معينة من السمات المكونة ، المروضة والموحى بها ، والأولية والمتطورة • وبناء على هذا فان الأعمال الفنية يمكن تصنيفها على أساس اختيار وتنوع المكونات والسمات المكونة التى تتضمنها • فالباليه والفيلم يتضمنان حركة بصرية ، مروضة أو موحى بها • والأنماط تتميز على أساس المكونات المطورة التى يركز عليها • فبعض الموسيقى يعتبر من الملوديا ( أى التخصص فى الملوديا ) ، والبعض يقلب عليه الايقاع ( مثل دقات الطبول الأفريقية ) • ومثل هذا التطور المكون يختصر القنون ، فتمثيلات شكسبير ورسوم رامبرانت Rambrandt تركز على تصوير الشخصيات ، والتمثيلات لها أوزانها وعباراتها الايقاعية كما هو شأن سمفونيات بيتهوفن • والنحت والعمارة يتضمنان الشكل الجسم كمكون معروض ، أما الرسم فانه يتضمن الشكل الجسم كمكون موحى به •

وكل هذه الأنماط تتطور ، الى حد أنها تتحد عبر الزمن التاريخى من جيل الى الجيل الذى يليه ، مع التغير الكيفى على طول الطريق • وكذلك تنشأ أنماط جديدة من أنماط قديمة ، عن طريق التغير التدريجى أحيانا كما طور فن التصوير المنظر الذى يوحى بالأبعاد الثلاثة ، وعن طريق فترات جذرية فى أحيان أخرى ، كاختراع السينما قرب نهاية القرن التاسع عشر • وتطور التصوير الفوتوغرافى من الرسم ، وتطور

الصورة المتحركة من الصورة الفوتوغرافية ، تعتبر تطورات سريعة وجذرية بدرجة تجعل فى الامكان مقارنتها بالطفرات البيولوجية \* .

#### ٧ - الأنماط التكوينية النفعية ، التمثيلية ، الإيضاحية ، الموضوعية :

هناك أربع طرق رئيسية للإشياء أو التكوين فى نطاق المرفولوجيا الجمالية : أى أربع طرق لتنظيم السمات المكونة ، والتفاصيل المركبة ، وعلاقات الفن المتبادلة . وهذه الطرق هى الطريقة النفعية ، والتمثيلية ، والإيضاحية ، والموضوعية . وكلها تستخدم فى كل الفنون ، مع اختلاف فى التركيز فى مختلف الأوقات . وتتميز الأنماط على هذا الأساس ، وهذا التصنيف للأعمال الفنية يختصر تصنيف فنون بأكملها على أساس المادة الوسيطة وأسلوب الأداء .

وأى عمل فى معين قد يكون مكونا بطريقتين أو أكثر من هذه الطرق فى وقت واحد ، مع اختلاف فى التركيز على طريقة أو أخرى . وعندما يكون كذلك ، تظهر النتائج كمعامل تكوينية داخل العمل الفنى : فالمقدم مثلا يتضمن عاملا نفعيا ( ويسمى أيضا عاملا وظيفيا ) وعاملا موضوعيا ( تصميما أو زخرفيا ) . والعامل التمثيلي يمكن ادخاله عن طريق تصوير حيوان أو أشكال أخرى بواسطة النقش ، أو الرسم ، أو النسيج ، والعامل الإيضاحي يمكن ادخاله عن طريق شعار أو مجموعة رموز تعبر عن فكرة عامة . والكاتدرائية تشمل عادة هذه الطرق الأربع ، غير أن أغلب الأعمال الفنية تخصص فى طريقة أو طريقتين . ولقد درج الرسم على الجمع بين التمثيل والتصميم ، ولكنه اتجه حديثا الى حذف العامل التمثيلي أو وضعه فى محل ثانوى . واتجه فن صنع الأثاث وفن العمارة

---

(\*) انظر The Arts and their Interrelations (نيويورك ١٩٤٩) ،  
Towards Science in Aesthetics (نيويورك ١٩٥٦) تأليف T. Murno  
حيث تجد تفاصيل أكثر عن المبادئ المرفولوجية التى ورد تلخيصها فى هذا  
الفصل ، وفى الفصل ١٦ من الأساليب .

الى التخصص فى العامل النفعى أو الوظيفى ، فحذف الزخرف غير الوظيفى ، ولكنه حقق النتيجة التصميمية عن طريق التركيب النفعى نفسه . أما الموسيقى فانها تخصص فى التصميم الموضوعى ، ولكنها تدخل عامل التمثيل أحيانا ( كأن تمثل عاصفة أو موقعة ) عن طريق المحاكاة السمعية . والموسيقى يمكن أيضا أن تكون نفعية ، كما هو شأن نداءات البوق ، والموسيقى العسكرية ، وأغاني العمال ، وكلها تثير وتنسق الحركات الجسمية .

وبوجه عام ، فإن التكوين أو الانشاء النفعى هو ترتيب التفاصيل بحيث تصبح وسيلة لاستعمال ايجابى أو غاية ايجابية معينة ( أو على الأقل وسيلة مقصودة أو ظاهرة ) . وهو ينحو الى مساعدة الحركة الجسمية الظاهرة أو توجيهها أو الاعداد لها ، لكى تخدم شئون الحياة العادية ، لا لكى تكون موضوعا للتأمل الجمالى أو العقلى فقط . وبقدر ما يكون شئ ما مؤسسا بطريقة نفعية ، فإن شكله يمكن أن يوصف على أساس صلاحية الأجزاء والترتيبات التفصيلية لاستعمال ايجابى معين ، كأرجل المقعد وقاعدته ، وحد السيف ومقبضه ، وجدران المسكن وسقفه . والأدب يمكن أن يكون نفعيا ، كما فى الاعلان ، والدعاية ، وكتب الدليل ، والصلوات ، والخطب ، والرسائل التى تهدف الى التأثير فى أعمال الناس وتوجيهها . وبعض الأعمال الفنية ، وخاصة الأعمال الفنية البدائية ، تلائم أغراضا نفعية على أساس معتقدات فو طبيعية ، مثل الرقص مع استعمال الجلاليل بقصد اسقاط المطر ، ومثل التسمية التى تبعد المرض ، أو شكل من الطين لآلهة الأرض يدفن فى التربة لتسمية المحاصيل . وعدم فعالية الوسيلة لا يحول دون أن يكون تكوينها منفعيا ، كما كان شأن الطائفة القديمة التى لم تستطع التحليق . وكثيرا ما تمتزج تكنولوجيا المذهب الطبيعى بالتكنولوجيا الفوطييعية ، وخاصة ، وان لم يكن كلية ، فى مرحلة التاريخ الثقافى السابق للمرحلة العلمية .

أما التكوين التمثيل فإنه يرتب التفاصيل بحيث توحى الى مشاهد متعلم تعليما مناسباً وتتوفر لديه الرغبة فى المعرفة ، بأنه يشاهد فى المكان شيئاً مادياً ، أو شخصاً مادياً ، أو منظراً مادياً ، أو مجموعة من هذه الأشياء كلها . وبعض التمثيل يوحى بسلسلة من الأحداث فى نطاق الزمن . وهناك نوعان أساسيان من التمثيل : تمثيل المحاكاة والتمثيل الرمزى . وفى النوع الأول فإن الصورة المعروضة ( بصرية أو سمعية ، أو لمسية ) تشبه مجموعة الصور التى يبعثها الخيال . وعلى هذا الاعتبار فإن الخطوط ومساحات اللون على قطعة من الخيش قد تمثل أحد الوديان مليئاً بالأشجار . والمحاكاة قد تكون بسيطة جداً ومنصرفة الى تفصيل واحد ، فالتمثيل هو طريقة من طرق التكوين ، ويتضمن نوعاً من التطور المركب . أما التمثيل الرمزى فإنه يحدث أساساً فى الأدب حيث تتصافر الكلمات الملفوظة أو المطبوعة على الأحياء بصورة وهمية وعلى توجيهها . وليس هناك فى العادة أى شبه بين الصور المعروضة وبين الصور الموحى بها فيما عدا الكلمات الصوتية . ومع ذلك فإن المحاكاة والرمزية التحكيمية يمكن استخدامها مما كما فى الكتابات المصورة . والتمثيل ساكن فى أغلب الرسوم ، ومتحرك فى الفيلم ، ورقص الباليه ، والأداء التمثيلى . وكل من المحاكاة أو التمثيل الرمزى يمكن أن يكون واقعياً أو غير واقعى بالنسبة للأفكار السائدة عن الحقيقة .

أما التكوين الايضاحى Expository فإنه يرتب التفاصيل بحيث توضح أو تفسر علاقة عامة معينة ، أو فكرة مجردة ، أو صفة شاملة ، أو مبدأ أساسياً مثل الصلة السببية أو المنطقية . وفى الوقت الحاضر يظهر مثل هذا التكوين فى المقال الأدبى ، مثل مناقشة تدور حول الشرف ، أو الحب ، أو الجمال . ويظهر كذلك فى الشعر الغنائى التأملى وفى فقرات المناقشة المجردة التى تجيء فى سياق القصة والتمثيلية . وفى الزمن الماضى كان التكوين الايضاحى أكثر شيوعاً فى الفنون البصرية مثل الرسم ، والنحت ، والزجاج الملون ، حيث كان يستخدم لنقل أفكار

دينية وأخلاقية عن طريق مجموعات من الرموز البصرية . والصورة  
الرمزية الواحدة لا تكفى لتشكيل تكوين ايضاحي ، ومن ثم فلا بد من  
وضع عدد من الرموز الى جانب بعضها البعض بحيث تغطي في مجموعها  
تأثيرا له معناه العام .

أما التكوين الموضوعي Thematic فهو ترتيب يلائم إثارة  
التذوق وتوجيه عن طريق تكرار السمات أو مجموعات من السمات  
المعروضة أو الموحى بها ، وأيضا عن طريق تنويع مثل هذه السمات  
واحداث تباين وتكامل فيما بينها . وعندما يعرض هذا التكوين بصريا فانه  
يسمى أحيانا « زخرفة » أو « زركشة » ، وأية سمة أو وحدة تكرر بهذه  
الطريقة أو تتباين مع غيرها في عمل فني تسمى « موضوعا » . فالزوايا  
والمخفيات ، أو المساحات الزرقاء والحمرات ، كما في الرسم أو التصميم  
النسيجي ، هي موضوعات متباينة . واذا وجدت زاويتان أو أكثر من  
شكل أو حجم مختلف بعض الاختلاف ، أو اذا وجدت بقعتان من لون  
أزرق مختلف ، فان ذلك يسمى تنويما في الموضوع نفسه . ويمكن  
احداث التكامل باخضاع الوحدات كلها الى مخطط أو نمط اطارى معين .

أما التكوين الموضوعي الذي ينطوى على بعض التعقيد ، بمعنى أنه  
يتضمن عدة تنوعات وتباينات داخل اطار ينظمها كلها ، فهو يسمى  
« تصميما » . والموسيقى تخلق تصميمات لموضوعات سمعية مثل النغمات  
المتألفة ، والألحان الملودية ، وأصوات الآلات الموسيقية . والشعر يبرز  
أهداف أصوات الكلمات ويتم ذلك أيضا عن طريق ترتيب الصور الفكرية  
والعناصر الأخرى الموحى بها بصورة موضوعية . فالاختلافات في موضوع  
الحرب في احدى القصص ، بمقارنتها بتلك الخاصة بموضوع السلم ،  
تؤلف عاملا موضوعيا .

وبعض الأعمال الفنية تخصص تخصصا كبيرا في التكوين الموضوعي ،  
بينما في أعمال أخرى يكون التكوين الموضوعي أوليا وثانويا الأنواع



الأخرى • ومن الصعب أن تتجنب نوعا من العلاقة الموضوعية ، شأن  
الأرجل الأربعة التي يتركز عليها المقعد ، أو تكرار عبارة موسيقية في  
الأغاني البسيطة • فالعينان في الوجه أو المرفقان في الشكل البشرى هما  
من أوليات التكوين الموضوعى • وفى بعض الأساليب مثل النحت البدائى  
الزنجى ، يتطور هذا العامل بصورة أكبر عن طريق تأكيد التشابهات  
الجسمية الأخرى والمبالغة فيها •

وعندما يظهر عاملان تكوينيان أو أكثر فى عمل فنى واحد ، فأنها  
فى بعض الأحيان تمتزج وتندمج بصورة تجعل من الصعب تمييزها • وفى  
هذه الحالة فإن كل تفصيل يؤدي دورا فى عدة عوامل تكوينية مختلفة •  
وفى أعمال فنية أخرى تكون هذه العوامل التكوينية منفصلة الى حد ما ،  
بل ومتناقضة ، كما هى الحال عندما توضع قطعة من الزخرف بطريقة  
سطحية على تركيب مختلف فى أساسه كل الاختلاف ، مثل وضع قطعة  
من زخرفة القرن التاسع عشر ذات الطراز القوطى على احدى الآلات •

وعندما يظهر عاملان تكوينيان أو أكثر فى عمل فنى واحد ، فإن  
أحدهما يكون فى العادة اطارا أساسيا للعمل كله ، أما العامل الآخر أو  
العوامل الأخرى فأنها تلتزم معه كموامل ثانوية معاونة • ففى المقعد يكون  
العامل النفعى هو الاطار الأساسى الذى يحدد خطوط الشكل الخارجية  
العامة • وفى داخل هذا الاطار ، كما رأينا ، يجوز أن تظهر العوامل  
المساعدة التى هى من طبيعة تمثيلية ، أو ايضاحية أو موضوعية • ومن  
جهة أخرى ، فإن الاطار الأساسى فى تمثال الحرية بنيويورك ( من وجهة  
نظر جمالية حسية ) هو من النوع التمثيلى : لأنه تمثال آلهة ، وفى داخل  
هذا الاطار أدخلت تفاصيل نغمية تجعل التمثال صالحا لأن يكون منارة •  
ويمكن ادخال تفاصيل موضوعية فى رسم تمثيل ، كما فى الأشكال  
الخطوطية المتكررة والمساحات الملونة داخل صورة تمثل منظرا طبيعيا ،

وكذلك يمكن ادخال تفاصيل تمثيلية فى اطار موضوعى ، كالصور الصغيرة التى تمثل الحيوانات والنباتات عندما تستخدم كوحداث زخرفية متكررة داخل تصميم سجادة فارسية . والعامل الاطارى ليس بالضرورة أهم العوامل من الناحية الجمالية ، وكثيرا ما يكون أقلها أصالة .

ويمكن تمييز الكثير من أنماط الفن على أساس هذه الأنواع من التكوين ، وما بينها من علاقات ، لأن كل نوع ينتج عددا من الأنماط الاطارية التكوينية الثابتة . فالأنماط النغمية ، مثلا ، تشمل الفأس ، والمقعد ، والكوب والمسكن ، والمعد ، والسيف ، والقبعة ، والقارب والعربة .

( ويمكن ادخال أنواع أخرى كمعامل مساعدة فى أى منها ) .  
والأنماط التمثيلية تشمل الصورة ، ( المرسومة ، أو الملونة ، أو المنحوتة ) وشكل الجسم الانسانى ، والمنظر الطبيعى الملون ، والمنظر الطبيعى مع أشكال الأشخاص ، والصورة الساكنة التى تمثل أزهارا أو ثمارا وما الى ذلك ، والملحمة ، والقصص الشعرى ، والحكاية الشريفة ، والقصة ، والتمثيلية ، والمأساة والملهمة . والأنماط الايضاحية تشمل المقال ، والرسالة ، والمثل ، والشعر الغنائى التأملى ، وأنواعا معينة من الرسم البيانى أو الصورة الرمزية مثل جدول القراية من ناحية العصب الذى كان سائدا فى العصر الوسيط . ( وفى « شجرة يسي » (\*) تظهر الفكرة التمثيلية والفكرة الايضاحية ) . وتشمل الأنماط الموضوعية موسيقى الفوجيا ( القطعة الموسيقية متعددة الأصوات والنغمات ) ، والسوناتا ، والسفونية ، والمقطوعات الشعرية القصيرة وغيرها من الأنماط الشعرية التقليدية ، والزخرف العربى ، والزخرف المخطط والمقسم الى مربعات ، وغير ذلك

---

(\*) انظر مؤلف Linton سابق الذكر ص ١٨

ومؤلف فرانز بوس Primitive Art (اوسلو ١٩٢٧)

من الزخرف البصرى على سطوح الأشياء • وهناك أنواع كثيرة أخرى تركز نفس التركيز على نوعين أو ثلاثة • « فنجرة يسي » فى الأيقونات المسيحية المصورة تتضمن عدة مواصفات على الأسس التمثيلية، والإيضاحية، والموضوعية • وثمة أصناف تقليدية متغيرة من كل نمط تكوينى تتطور فى مختلف التقاليد الثقافية ، مثل مولد المسيح وصلبه كأنماط تمثيلية فى متن الكتب المسيحية ، ومثل مولد بوذا ، ورقصة كرشنا مع راعيات البقر • ( وقد تتضمن هذه الأشياء تطورا إيضاحيا وموضوعيا أيضا ) •

وبالإضافة الى الأنماط القائمة كلية أو أساسا على طريقة تكوين واحدة ، توجد أنماط أخرى أساسها العلاقة بين العوامل التكوينية : وذلك من حيث أى هذه العوامل يستخدم وبأى تركيز نسبى ؟ ولقد ذكرنا فيما سبق أن بعض الأعمال الفنية يكون شديد التخصص، والبعض يكون متنوع التكوين • وهناك أنواع معينة منها فى مختلف الفنون والثقافات • ومثل ذلك الموسيقى التى تخصص فى الناحية الموضوعية والتى تسمى فى هذه الحالة موسيقى « بحتة » أو « مطلقة » • بينما الموسيقى التى تشمل بعض التمثيل ( مثل « هسات الغابة » و « صراع داود وجوليات » ) تسمى موسيقى وصفية أو برجائية • والتصوير الذى لا يشمل الناحية التمثيلية ، أو يشمل القليل منها ، يسمى « تصويرا مجردا » ، أو لا موضوعيا ، أو لا تمثليا • وتتميز أنماط التصوير والنحت على أساس تركيزها على التمثيل الواقعى ، أو الزخرفة ، أو الأسلوب ، والعمل الفنى الأسلوبى قد يركز على التصميم أو الرمزية على حساب الواقعية (\*) • والتصوير الزخرفى يركز على التكوين البصرى أكثر من تركيزه على الواقعية أو التعبير العاطفى • أما التصوير التمييزى فإنه يضجى بالواقعية فى سبيل الإيحاء العاطفى • والشعر يتضمن من التكوين الموضوعى لأصوات

(\*) انظر مؤلف Linton  
مؤلف لرايزبوس Primitive Art ( اوسلو ١٩٢٧ )  
سابق الذكر ص ١٨

الكلمات أكثر مما يتضمن الشر عادة • • والنثر السجى ، هو نمط بين النثر والنثر • وفن صناعة الأثاث وفن العمارة يطلق عليهما أحيانا اسم الفن الوظيفى عندما يركزان على الصلاحية المنفعة ولا يضيفان الى ذلك الا القليل من الزخرفة ، غير أن الزخرفة لها وظيفتها الجمالية ، وغيرها من الوظائف ، مثل اظهار المركز الاجتماعى •

ويمكن أن يوصف أى عمل فنى على أساس سمات وأنماط كثيرة متصلة بوسائل انتقاله ، وعلى أساس مكوناته الأولية والمطورة ، وعلى أساس تطوره المكاني الزماني والسيى ، وعلى أساس طرق تكوينه • ولكى يظهر المرء الجوانب البارزة الهامة لأى عمل فنى ، ينبى عليه أن يلاحظ •

(أ) كيف تجتمع السمات المختلفة ، وكيف اتحدت فى هذه الحالة ، المعينة ، وإلى أى مدى كان ذلك الاتحاد •

(ب) كيف يختلف هذا العمل الفنى عن أعمال فنية أخرى من فن مماثل ، ونمط عام مماثل ، وأصل مماثل • والوصف المرفولوجى التفصيلى لأى عمل فنى مركب ، يمكن الاسترسال فيه الى درجة غير محدودة لا فائدة منها ، شأنه فى ذلك شأن الوصف المرفولوجى لأى نبات أو أى حيوان • ومن ثم يكون من الضرورى أن تتوخى الإيجاز والاختصار فى الوصف بحيث تتقى ما يستحق الوصف ، ونحذف أو نقلل من وصف التواحي التى يتفق العمل الفنى فيها مع كثير من الأعمال الفنية الأخرى ، ونركز بدلا من ذلك ، على أبرز وأهم سماته ، من حيث الأصالة ، والتأثير التاريخى ، أو أية معايير أخرى • وفى الظروف الحالية سوف يكون هناك دائما عنصر الذاتية فى هذا الانتقاء ، ولكن فى مقدورنا انقاصه تدريجيا •

## ٨ - التعاقبات والانتقالات الداخلية . التعاقبات ، والانتقالات ، والاتجاهات التاريخية :

إذا أراد الانسان وصف عمل فنى وصفا تفصيليا ، فانه قد يحتاج الى توضيح ما فى داخله من تعاقبات . ومصطلح « تعاقب » ، فى الموسيقى ، يشير عادة الى توالى عبارات موسيقية ميلودية أو هارمونية ترتفع أو تنخفض من حيث الطبقة بدرجات منتظمة القوة فى نفس السلم . غير أن الموسيقى بمعنى أوسع ، تشمل أنواعا كثيرة أخرى من التعاقب أو التوالى الزمنى ، مثل « التتوعات » فى « اللحن وتنوعاته » ، أو مختلف المؤثرات فى نفس القطعة الموسيقية . وفى الرواية التمثيلية والقصة يستطيع المرء أن يتحدث عن تعاقب المناظر والأحداث . وفى الرسم توجد تعاقبات مائة للوحدات ترتب بحيث يراها الانسان فى ترتيب زمنى معين ، مثل الأشجار فى الرسوم الصينية الملفوفة حول أسطوانة متحركة . وممر الحديقة ، أو صف من الغرف فى دهليز يمثل تعاقبا للمناظر . وكل هذه الأشياء تعتبر تعاقبات داخلية ، داخل عمل فنى واحد ، أو فى نطاق ادراك هذا العمل الفنى . فإذا تحرك هذا التعاقب من نقطة أو حالة الى نقطة أو حالة مختلفة أخرى ، أو من موضوع الى موضوع مختلف آخر ، فانه يسمى « انتقالا » ، مثل الانتقال من اللون الأحمر الى الأزرق ، أو الانتقال من مقام الماجور الى مقام المينور .

وهناك نوع آخر من التعاقب له أهميته فى نظريات تاريخ الفن ، وهو التعاقب التاريخى أو التكوينى . وهذا التعاقب هو التغيرات التى توالى من عمل فنى ، أو أسلوب فنى ، الى عمل أو أسلوب لاحق ، ويمكن وصفه على أساس الأنماط والسمات ، مثل الانتقال التدريجى من نمط معين « كالعتيق » أو « الهندسى » ، الى نمط آخر مثل « الكلاسيكى » أو

• البيومورفيك ، Biomorphic ( الذى يمثل أشكالاً حية ) • ( لفظ انتقل هنا لا يعنى التحسن أو التقدم ) ، ويمكن أن يوصف بأنه تغير من درجة تكرار عالية من ناحية معينة الى درجة تكرار منخفضة ، أو العكس ، ( فى عدد المنحنيات وحجمها مثلاً ) • والتغير الذى ينطوى على رجوع الى نمط سابق يسمى نكوصاً Regression • والتعاقب التكويني يتضمن قدراً كبيراً من استمرار التحدّر أو التأثير ، من منتجات فنية سابقة الى منتجات لاحقة •

والتعاقبات الداخلية والتاريخية يمكن تحليلها ووصفها على أساس السمات والأنماط التى يتألف منها العمل الفنى ، وعلى أساس السمات والأنماط التكوينية ، وغيرها • وفى الموسيقى قد يتضمن التعاقب الواحد الذى تتألف منه القطعة الموسيقية تغيرات متوالية من اللحن الميلودى ، وقد يتضمن تعاقب آخر تغيرات فى الإيقاع ، فإذا تضمن التعاقب هذين النوعين من التغيرات ، أصبح لدينا تعاقب إيقاعى ميلودى مركب • أما التعاقب التكويني فإنه تعاقب يتضمن تغيرات فى طريقة التكوين أو فى العلاقات بين مختلف الطرق ، مثل التغير الذى يحدث فى سياق الرواية من التمثيل الروائى الى التفسير والإيضاح • ويمكن أن تحدث هذه التغيرات كلها داخل عمل فنى واحد •

وبالإضافة الى ذلك فإن التعاقبات التاريخية واسعة النطاق يمكن أن تحلل بالطريقة نفسها • فمن الترتيل الجريجورى ، وخلال العصر الرومانتيكى فى الموسيقى ، يوجد اتجاه شامل نحو زيادة التعقيد فى الميلوديا ، والهارمونيا ، والإيقاع ، والتوزيع ، الأمر الذى يكسب الكل الموسيقى صفة جسيمة أكثر غنى • ومن بيتهوفن وبرليوز الى فاجنر يوجد تطور فى التكوين الموسيقى التصويرى ، ويحدث هذا أحياناً عن طريق التمثيل الحاكى •

## ٩ - التحدر التطوري للأنماط الفنية • تفايرها وإعادة تكاملها :

كل هذه السمات والأنماط التي سبق ذكرها تحدر مع تغير تكيفي كجزء من العملية الثقافية • ويمكن وصف تغيراتها على أساس طريقة تكوين واحدة ، أو طرق تكوين كثيرة ، مثل زيادة أو نقص الزخرفة والتشيل داخل اطار نفى مثل الفأس أو المقعد • وفي التاريخ الطويل للفأس اعتسورته بعض تغيرات جملة أكر فعالية ومثانة من النواحي الطبيعية ، وربما من أجل أداء وظيفة خاصة ، كما هو شأن فأس الحرب • وكذلك حدث فيه تغيرات أخرى كان القصد منها أن يصبح الفأس أكثر فعالية من الناحية الفوطيعة ، كنقش بعض الرموز السحرية عليه • وبعض الفئوس تنقش بطريقة تجعلها تمثل الحيوانات ، وقد تستخدم هذه أيضا كزخرفة موضوعية •

وثمة أنماط تكوينية جديدة تتطور بصورة مستمرة من أنماط قديمة • فالرقص الشعبي كان مصدرا من مصادر موسيقى الآلات • يقول Percy A. Scholes : « ان الرقص الزوجي الذي انتشر كأسلوب في الرقص ابان القرن السادس عشر ( وخاصة رقص البافان والجاليلار ) مهد الطريق الى تطور نوع من الموسيقى الراقصة وهى موسيقى أساسها ايقاعات الرقص وأساليبه » (\*) • وفي الفترة نفسها تطورت موسيقى السوناتا من غط الرقص ، وسارت في اتجاه أكثر تجريدا كموسيقى جوقية (كونسرتو) بحثة • ثم يستطرد قائلا : « ان ظهور الأوبرا فى القرن السابع عشر أدى الى تطور الافتتاحية ، وهذا بدوره أدى الى السمفونية » •

وتبين الدراميات التاريخية التفصيلية لمثل هذه التغيرات التطورية أنها

تقترن عادة بتغير اليبات الاجتماعية والثقافية مثل نشأة الأفطاع وظهور طبقة متوسطة ثرية تعيش فى المدن ، وظهور الفروسية ، وأساليب الفزل ، والشعراء الموسيقين ، والشعراء العاطفين ، والتحول الثقافى الشامل فى القرون الحديثة الى الناحية الدنيوية . ومع ذلك يجب ألا نفترض أن التغيرات فى الفن ترجع كلية الى هذه العوامل الخارجية .

وقد يختفى نمط معين فترة من الوقت من مستويات الفن الجداد الرفيع الذى تختص به الصفوة ، ولكنه يعود الى الظهور ثانية على مستوى ثقافى آخر . فالصور المضحكة التى يفرد لها الآن مكان فى الجرائد ، وهى مخصصة أساسا للأطفال ، وتناول فى العادة موضوعات تافهة ، هى نمط تمثلى تآدر بصورة غير مباشرة من مرحلة الصور الجادة التى كانت من سمات الماضى . أما جوهر هذه الصور المضحكة فهو سرد قصة فى تسلسل زمنى عن طريق تمثيل موقف بعد موقف ، فى سلسلة من الصور مرتبة ترتيبا مكانيا . ويوجد هذا النمط فى القصة اليابانية المدونة على لفافات ، وفى صور العصر الوسيط التى كانت تمثل حياة القديسين ، وفى الصور والرسوم البارزة التى رسمها قدماء المصريين على الجدران . وهذا النمط الفنى لم يمت كلية ، لأنه محفوظ فى صور الكتب ، وفى السلاسل الروائية مثل رواية Marriage à la mode من تأليف Hogarth

ولكى نفهم التطور الفنى فى أطاراته الأوسع ، فمن المهم أن تتبع تاريخ طرق التكوين من حيث ما يقوم بينها من علاقة ، فكل طريقة من هذه الطرق لها تاريخ يمكن تتبعه بمفرده الى حد ما : تاريخ الأنشكال النفسية ، والأنشكال الايضاحية ، والأنشكال التمثيلية ، والتصميم الموضوعى والزخرفى . وكل من هذه الأنشكال يتداخل فى تواريخ الفنون الخاصة ، لأن كلا منها يشمل الكثير من مختلف الفنون ومختلف الوسائل وفى أوقات مختلفة يركز بشدة على فن أو على آخر ، فالشكل الايضاحى ، مثلا ، ركز بوجه خاص فى المصور الحديثة على الأدب . وقبل انتشار



القراءة والكتابة كان هذا الشكل الايضاحى قويا فى فنون الرسم والنحت . وكانت الموسيقى النغمة أكثر أهمية فى المصور الماضية منها فى الوقت الحاضر : عندما كانت الجيوش تستخدم بصورة أكبر نداءات البوق وقرع الطبول ، والموسيقى العسكرية ، وعندما كان العمل الجماعى يقوم به العمال عادة وهم يشدون ، كما فى أناشيد الملاحين ، والأغاني الايقاعية التى يغنيها جامعو القطن ، وكذلك تركز موسيقى الكونسرتو كثيرا على التصميم .

وتوارىخ طرق التكوين ، وكذلك توارىخ الأنماط المتميزة على هذا الأساس ، تتجه بوجه عام الى اثبات نظرية سبنسر التى تقول بأن « الفن يتطور من الأقل تنافرا الى الأكثر تنافرا ، وذلك لأن هناك استمرارا فى ظهور الكثير من الأنماط الفنية وأقسامها . غير أن هذا ليس صحيحا على طول الخط حيث أن الحالات الشاذة قائمة ، ومع ذلك فإن هذا الاتجاه واسع الانتشار . فمناطق الثقافة الذى كان القدماء يسمونه «التقنى» Techné أو الصنعة كان أقل تنافرا من الفنون التى خلقتها فى العصر الحديث ، فلم يكن يشمل فحسب أسلاف ما نطلق عليه الآن اسم « الفنون » ، بل كان يضم الى جانب ذلك أصول ما نسميه الآن « الفلسفة » ، و « العلوم البحتة » ، و « العلوم التطبيقية » و « الهندسة » ، و « التكنولوجيا الصناعية » . ومنذ القرن الثامن عشر فقط بدأ الفن تدريجيا يقتصر على المهارات والمنتجات التى لها وظيفة جمالية ، أما المهارات والمنتجات التى ليست لها وظيفة جمالية ، فقد وضعت بمفردها تحت بعض الأسماء سالفه الذكر . وأصبح الفن الجمالى ، كمنطق أو نمط من المهارة والانتاج ، شيئا متميزاً بصورة مضطردة عن العلوم البحتة والتطبيقية . ولقد رأينا أن منتجات المصور القديمة والوسيلة كانت فى العادة كثيرة التنوع من الناحية التكوينية ، وكان من الجائز أن تجمع بين العوامل المنفعية والايضاحية والتمثيلية والموضوعية مع تطوير كبير لكل عامل ، كما هو الحال فى المعبد والكتاتدرائية . وهناك كثير من الأمثلة القديمة لمنتجات تجمع بين عاملين أو أكثر ، مثل الأدوات والأسلحة المزخرفة .

( وسواء ينبغي تسمية هذه الأشكال « غير متغيرة » أو عدم تسميتها بهذا الأسم ، فهذا يتوقف على تاريخها السابق . أما اذا كانت نتيجة لاعادة تكامل أنماط متغيرة سابقة ، فينبغي عدم استعمال هذه الكلمة ) .

وفي الفن القديم والوسيط كان من السهل نسيان الإبقاء على التكوين الإيضاحي أو المنفي داخل حدود جمالية ، وكان في الاستطاعة موازته بقدر كاف من التكوين التمثيلي أو الزخرفي للمحافظة على الصلاحية الجمالية للكل الفني . ولم يقتصر جمال هذا الكل أو قيمته الجمالية على التمثيل أو الزخرفة ، بل ان عامل المنفعة والإيضاح نفسيهما كانا يؤديان وظيفة جمالية كأجزاء من شكل كلي كان لا يزال ينظر اليه بطريقة لا تفريق فيها بين الجمالية ، والعقلية ، والعملية . ولكن بمرور الوقت استبح نمو الاهتمامات العلمية زيادة ضخمة في التكوين الإيضاحي والمنفي ، فالكتابة الإيضاحية اتجهت الى مزيد من تركيز التخصص في التعليل المنطقي والتفسير العقلي : فأصبحت بذلك علما بحتا ، كما في هندسة أفيليس ، أو نوعا عاديا غير أدبي من الفلسفة كما في كتاب أرسطو « Prior Analytics » . وبعبارة أخرى فان الكتابة الإيضاحية كلما اشتد تطورها اتجهت الى الخروج من النطاق القديم ، نطاق الفن الجمالي ، لتدخل النطاق الجديد ، نطاق العلم البحت . وكلما اشتد تطور التكوين المنفي فتنه أيضا اتجه الى ترك مجال الفن ليدخل مجال الاختراع العلمي ، أو مجال الصناعة والإدارة غير الجمالية .

والأشكال غير المتغيرة نسبيا بقيت ولا تزال باقية الى حد كبير داخل نطاق الفن ، الذي كان أكثر بطشا في التخصص المركز . فالعمل الفني الحديث يمكن أن يشمل بعض التكوين الإيضاحي أو بعض التكوين المنفي ومع ذلك يمكن اعتباره فنا لما فيه من استهواء بصري أو أدبي . وقد يكون على الحد الفاصل بين الأدب وبين العلم أو الفلسفة ، أو بين الاختراع العملي وبين الفن الزخرفي . غير أن تطوير العامل الإيضاحي أو المنفي

الى أكثر من الحد الذى يمكن عنده أن نميزه على الفور كجزء من شكل جمالى ، انما يخرججه عن حدود الفن ويدخله فى حدود الفلسفة ، أو العلم ، أو الاختراع العلمى .

والايضاح النظرى فى مرحلة ما قبل العلم يقترن غالبا بالشعر ، والدراما والقصة ، ولكنه يتجه الى نبذ هذه الأشياء عندما يقترب من الأسلوب العلمى الحديث ، على اعتبار أنها أمور تصرف الذهن ولا مكان لها ، على حين أن الاستجابة العقلية والمنطقية هى الشيء المطلوب والذى يجب استارته بدلا من الاستجابة الجمالية الجزئية . ولقد سبق أن ذكرنا أهمية بعض الأنماط الأدبية القديمة التى كانت غير متغايرة نسيا مثل القطع الشعرية الفلسفية التى كتبها هزiodوس ولوكريشيوس . فمؤلف هزiodوس « الأعمال والأيام » يتضمن بعض التطور النغمى بوصفه كيبا للفلاحين والزراع ، وبعض التطور الايضاحى لما يشتمل عليه من تعميم حكيم عن الحياة ، والناس ، والآلهة ، وبعض التمثيل لما فيه من قصص خيالية ، وأساطير ، وأوصاف للريف فى مختلف الفصول ، وبعض الترتيب الموضوعى لأصوات الكلمات والأفكار كليهما . وفيه أيضا بعض الشعر الى جانب مبادئ العلوم التى ظهرت فى مرحلة ما قبل العلم ، والتى أصبحت فيما بعد التكنولوجيا الزراعية ، والفلك ، والبيولوجيا ، والطبيعة ، والبيولوجيا ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم الأخلاق . ولا يزال من الممكن قول الشيء نفسه عن كتاب لوكريشيوس « عن طبيعة الأشياء » ، ورغم أن هذا الكتاب أقرب الى العلم ، وتبرز فيه مجالات الفكر بشكل أوضح ، فإن الكتاب فى جملة لا يزال شعرا فلسفيا ، ويحتوى على خليط غير متغاير من التفكير العلمى الأولى فى عدد كبير من الموضوعات ومحاورات أفلاطون تجمع بين الشكل التمثيلى والخيال الشعرى وبين المناقشة المادية للمشكلات التى انتقلت فيما بعد الى نطاق العلوم ، والتفلسف المادى الصريح القائم على العلم . وفى كتابات أرسطو فان العامل الفنى

الأدبى أقل وضوحا بكثير • وهكذا تنفصل العلوم عن الفن ، كما يتفصل كل منها عن البعض الآخر •

وئمة نزعة مماثلة اعتورت أنماط الفن المنغية البصرية ، ففي المصور القديمة والوسيلة كانت هناك أمثلة غير متغايرة تقريبا ، كما فى الدروع والأسلحة المزخرفة ، وفى المساكن والأثاث ، كما أن المباني ، والأدوات ، وقطع الأثاث فى مرحلة ما قبل العلم كثيرا ما تجمع بين الشكل المنغى وبين التمثيل والزخرفة الموضوعية ، كما هو الحال فى الصور للحيوانات ، والزهور ، والمحاريب ، والآلهات ، المنقوشة أو المرسومة أو المشكلة أو المنسوجة على السيوف ، والتروس ، والخوذات ، والملابس ، والمقاعد ، والموائد ، والمنازل ، والأطباق ، والعجلات ، وسروج الجياد • ومع صفق الأسلحة والأدوات وقطع الأثاث الحديثة وتهذيبها بواسطة التكنولوجيا العلمية لكى تكون أكثر فعالية ، فانها تنزع الى التخلي عن مثل هذه العناصر غير الوظيفية على أساس أنها زخرفة مظهرية مفرقة تلتقط الفبارء فالمنازل تتجه الى الناحية الوظيفية بصورة شديدة ، كما أن مباني المصانع تنحو الى الاتجاه نفسه بصورة أشد • ومن ثم اتجه التصميم البصرى لأن يكون قاصرا على الأشياء التى لا يعرقل فيها شيئا من الفعالية المطلوبة ، ولهذا نراه على المنسوجات المزخرفة •

والكتابة المنغية تدل الناس على كيفية صنع الأشياء ، أو تحاول مساعدتهم أو التأثير عليهم لكى يفعلوا أشياء دون غيرها • وأنا لنجدها اليوم فى جداول السكك الحديدية ، وتعليمات المرور ، وكتيبات اللائحة البرلمانية ، وغير ذلك من الكتب والنشرات التى عنوانها « كيف تفعد ما تريد » فى كل مجال ، من لعبة الجولف الى فلاحه البساتين • وأكرر هذه الكتابة لا يحاول أن يكون فنا أدبيا ، ولا يعتبر كذلك • غير أن المؤلفات النغية البارزة التى تصف بأنها فن أدبى قد جاءت إلينا من قرون سابقة: ومثال ذلك الرسالة التى كتبها والتون فى القرن السابع عشر ، وعنوانها : The Complete Angler •

(الصيد الكامل) • ذلك أن اطارها من النوع النغمي لأنها تبن طريقة صيد السمك ولا تزال جديرة بهذا العنوان ، ولكنها بالاضافة الى ذلك مليئة بقطع ثانوية من أنواع انشائية أخرى - كالقصص الصغيرة ، والمحاورات ، والأغاني ، والأشعار ، كما أنها تخرج عن هذا كله وتتناول أوصافا ايضاحية للحياة • كل أولئك يشكل قطعة من الأدب متنوعة التكوين • ويشبهها في هذا التنوع مؤلف روبرت برتون المسمى Anatomy of Melancholy ، وبعض مقالات موتين •

أما التكوين الموضوعي والتكوين التمثيلي فمن الواضح أنها أكثر ضرورة للفن الجمالي من التكوين الايضاحي أو النغمي ، وأقل منهما من حيث احتمال دخولهما مجال العلم عندما يشتد تطورها • والتطور الموضوعي يمكن أن يحدث بمفرده وفي معزل عن أى من الأنواع الأخرى بحيث يصل الى مستويات متطرفة من التعقيد كما فى موسيقى باخ ، وموزار وبراهمز ، دون تضحية الاعتبار الجمالية فى سبيل الاعتبار العقلية أو العملية • وبعض التصميمات النسيجية ، كما فى السجاد الفارسي ( التصميم السطحي ، لا السجادة نفسها ، التى تعتبر منفعية ) تتطور بطريقة مماثلة داخل النطاق البصرى • ولم يتقدم العلم الا قليلا حتى الآن فى تخطيط أو توجيه هذا التطور الموضوعي • وفى أى اتاج منوع يعتبر وجود عامل تصميمي قوى ، سواء كان بصريا أو سميا ، أهم ضمان أكيد لوضعه الفني وجاذبيته الجمالية • واذا لم يتوفر هذا العامل التصميمي فان الاتاج يمكن أن يعامل كاتاج عقلي أو عملي بحت •

والتمثيل أيضا كان عاملا ثابتا فى الفنون الجمالية • ولم يكن بالشيء الذى لا يستغنى عنه ، لأن الفن « المجرد » أو غير التمثيلي هو على الأقل قديم قدم الزخرفة الهندسية على الأواني ، فهو يرجع الى مستهل العصر الحجري الحديث ، رغم أن بعض التصميمات التى تبدو لنا مجردة بحتة قد تحدثت من التمثيل الأسلوبى ، وربما فهمت بهذه الصورة عندما

صنعت • وبمض الموسيقى البدائية تمثل الأصوات الطبيعية مثل صوت الرعد وصيحات الحيوانات ، وبمضها يخلو من المعنى التمثيلي فى نظر من يؤدونها ومن يحترفونها • غير أنه من الأكيد أن التمثيل فى أشكاله البصرية ، والسَمِية ، والأدبية ، هو شىء واسع الانتشار ويشكل عاملا أساسيا فى الفن الذى لم يتخل عن مكانه للمعلم كلية مهما اشتد تطوره ، بل استخدم التكنولوجيا العلمية ، كما فى طبع الروايات ، وصنع الأفلام ، ولكنه فعل ذلك لتحقيق غايته الجمالية الخاصة ، ذلك أن إثارة وتوجيه خيال مستحب فى عقل المشاهد أو المستمع كان هدفا كبيرا ووظيفة كبرى من أهداف الفن ووظائفه ، لأن الاستمتاع بهذا الحيال كان نوعا عظيما من التجربة الجمالية •

ومع ذلك فإن الفن التمثيلي لم يخل من اتجاه عام نحو التمايز والتخصص التكويني ، فانتقلت بمض نواحيه من الفن الى التكنولوجيا العلمية • وفى الكثير من الرسم والنحت البدائي يقترن تمثيل الأشكال الانسانية والحيوانية بتكوين موضوعي ، لاجراج شكل أسلوبى ، غير متمايز ، وغير واقعى ، بصورة نسبية • وفى هذا الوضع قد يدخل فى تكوين أكبر يتضمن أيضا حسا رمزيا ، ومنفعة سحرية دينية • وفى فن الامبراطوريات القديمة والفن البيزنطى كان التمثيل مقترنا بزخرفة رائعة ، وكثيرا ما كان خاضعا لها • وفى اليونان ، وفى أوائل عهد الامبراطورية الرومانية ، وكذلك فى عصر النهضة، ظهر اتجاه فكرى نحو مذهب الطبيعة العلمية مصحوبا باطراد التخصص فى الطبيعة البصرية أو الواقعية فى التصوير والنحت ، وأصبح التمثيل الدقيق للتكوين الجسمى والوضع ، والمنظر ، والتلوين الطيمى ، والضوء الجوى ، هدفا غالبا ، وفى سبيل ذلك ضحيت أنماط الزخرفة بالذهب والفسيفساء ، وهى أنماط زخرفية أكثر وضوحا • أما التصميم فقد بقى كاملا خفى فى الترتيبات الموضوعية للأشكال والسطوح الواقعية نفسها خلال عصر النهضة وبعده حتى القرن التاسع عشر • غير أن اتجاه الرسم الى التخصص فى التمثيل

كان ظاهرا في التخلي عن الزخرفة البيزنطية ، بل وعن الايضاح الرمزي الذي كان سائدا في العصر الوسيط ، وهذا الايضاح الرمزي استمر خلال القرن السابع عشر ، غير أن أهميته تضاءلت . وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهر اتجاه علمي جديد في رسوم الطبيعة التي رسمها كوربيه ، وفي أدب الطبيعة الذي كتبه زولا ، وبناء على ذلك اختفى الاهتمام بالتصميم والزخرفة . وفي السبعينات تأثر الرسم الانطباعي بنظريات الطبيعة في الضوء واللون ، فانتج تلوينا زخرفيا جديدا ، ولكنه كان الى حد كبير نابعا من الاهتمام بتمثيل انعكاسات ضوء الشمس على الأشياء الملونة الموجودة في الهواء .

وفي هذا الحين تزايد استخدام آلة التصوير كأداة للتمثيل التصويري، وسرعان ما أظهرت هذه الآلة قدرتها على أن تؤدي أعمالا فذة في سرعة وسهولة ، وباللون الأسود والأبيض أولا ثم بالألوان بعد ذلك ، أجل أظهرت هذه الآلة قدرتها على أداء أعمال واقعية كانت تستغرق من الرسام ساعات من العمل وسنوات من التدريب . وفي نهاية القرن التاسع عشر كانت السينما قد جعلت الصور تتحرك ، وبذلك بزت كل فن تصويري سابق في هذا النمط من الواقعية . وبعبارة أخرى فإن التطور الشديد للتمثيل البصري انتزع هذا الفن من يد الفنان الى حد كبير ، ووضعه في يد المهندس وفي الوقت عينه أنتج طرازا جديدا من الفنانين . ولقد حلت آلة التصوير مكان القلم الرصاص ، وريشة الكتابة ، وفرشاة الرسم ، في العدد الهائل من الحاجات التصويرية التي كان التسجيل الدقيق هو الاعتبار الأول فيها . وكان الكثير من هذه الأشياء يخدم أغراضا نفعية ، مثل التحقيق العلمي لشخصيات المجرمين عن طريق صورهم ، وبصمات أصابعهم ، ومقاييس برتيون Bertillon measurements\* . واستجاب فن الرسم لآلة التصوير بسلسلة سريعة من التجارب بحثا عن نوع جديد من

Bertillon System (※)

وهو نظام لتحقيق الشخصية من وضع رجل فرنسي اسمه الفونس برتيون .

صناعة الصور لم يكن في مقدور الكاميرا أداؤه بصورة مرضية • وأدت هذه التجارب بفن الرسم تارة الى احياء الأساليب البدائية والعتيقة من أجل التصميم الموضوعي ، وتارة أخرى الى تشويشات تعبيرية على نسق ما فعله الرسام الكريتي ال جركو El Greco كما أدت تارة الى تخيلات سريالية، وتارة أخرى الى استعارة بعض المؤثرات الخاصة التي يؤديها التصوير الفوتوغرافي السريع نفسه ( كما كان يفعل الرسام ديجا ، والرسام تولوز لوترك ) • وتارة الى تحليلات تكيفية لأشياء مماثلة • وأدت في أحيان أخرى الى الاقلال من عنصر التمثيل كله الى درجة العدم ، وأدت هذه التجارب حديثا الى الرسم المجرد أو اللاموضوعي •

والى هذا الحد سلم فن الرسم الطبيعي بمحض اختياره عنصر التمثيل الى التكنولوجيا العلمية ، وكذلك أصبح النحت في السنوات الحديثة فنا مجردا بصورة مضطربة ، وأجريت تجارب مماثلة في الفيلم وفي الأدب، ولكنها لم تصب حتى الآن الا نجاحا أقل • ولا يزال هناك طلب كبير على الفن التمثيلي يطرد تركزه على الأدب • ويعتبر القصص وغيره من صور التمثيل « قبا أدبية » ، مع تضمين هذا الوصف معنى فيه اقلال من شأنها ، وهو أنها لا مكان لها بين الفنون البصرية أو الموسيقية ( وليس ثمة تبرير لهذا من سوابق تاريخية أو شواهد جمالية ) •

والتمثيل الأدبي نفسه مر في فترة تطوير تخصصي شديد مع اضطراب تأثره بالعلم ، فنشأة الرواية النثرية والقصة القصيرة في القرن التاسع عشر كانت بصورة جزئية على حساب القصة الشعرية كالملحمة ، والشعر الغنائي، وأشكال أخرى من القصص الشعرى - أى على حساب التمثيل مع التطور الموضوعي لأصوات الألفاظ ، فان الاهتمام الشديد بالتمثيل التفصيلي الواقعي أرغم الأدباء كما حدث في الكتابة الايضاحية ، على التخلي عن تصميم الأصوات اللفظية ، على اعتبار أنه مشتت للفكر ولا مكان له • وقد استمرت القصة الشعرية ، كما في مؤلف جون ميسفيلد ، ولكن على نطاق أضيق ،



وفى الفيلم والرواية التمثيلية أيضا ، ظهرت رغبة قوية فى الواقعية كان من شأنها أن وضعت التصميم المصطنع والأسلوبية فى مكان ثانوى .

وفى هذه النواحي كلها كانت النزعة الى التباير قوية وشائعة طوال تاريخ الفنون ، وان كان من الخطأ أن نعتبرها نزعة عالمية ، حيث أن هناك حالات شاذة كبرى .

ففى المقام الأول يجب على المرء ألا يظن أن كل الفن البدائى أو السابق للتاريخ هو فن غير متباير من الناحية التكوينية ، بل على العكس فان العدد الكبير من الموضوعات اليدوية البدائية مخصص لأغراض نفعية . ومع أن كثيرا من أدوات ما قبل التاريخ غير متبايرة نميا « كأدوات » الا أنها يمكن أن تستعمل ، كفأس يدوى ، ومكشطة ، وسلاح ، وما الى ذلك ، وبعض هذه الأدوات خصصت الى حد كبير كأدوات نفعية ، مثل رموس الرماح ، والسهام ، والصناير المصنوعة من عظام السمك ، والابر ، وما شابه ذلك . أما المصنوعات غير المتخصصة ، وهى التى تتضمن تصميميا موضوعيا قويا كما يبدو فى بعض رسوم الكهوف فى عصر الجليد ، فهى حالة شاذة وليست قاعدة . فالأداة المصنوعة التى يكسبها زخرفها الرفيع مكانا فى متاحف الفن الحديث لا يجوز أن تؤخذ على أنها تمثل فن عصرها تمام التمثيل ، فقد تكون قطعة واحدة من بين آلاف كثيرة ، وقع عليها الاختيار بالذات لأنها تتضمن مما بعض التكوين الموضوعى وبعض التكوين النفعى أو التمثيلى . والفن القديم زاخر بصور الرموس والأشكال الصلصالية التى يقتصر تكوينها الظاهرى على الطريقة التمثيلية سواء كانت أو لم تكن مستخدمة فى أغراض سحرية ، أو دينية ، أو رمزية . والجندي العادى كان له سيف بسيط ، ويعيش فى منزل بسيط متواضع أو فى خيمة بسيطة ، ويأكل فى أطباق خشنة . وثمة قصص قديمة كثيرة كانت تحكى فى لغة ثرية بسيطة كما أن أطلانا عذبة كثيرة كانت تعزف على الزمار دون أن يكون لها أى معنى متقن محكم . وأى

مثل الفن قديم يبرز الآن على أنه فن غنى فى تنوعه من حيث الشكل الحسى والمعنى ، من المحتمل أن يكون قطعة بذلت فى صنعها عناية خاصة ، وأنفق عليها الوفير من المال ، على اعتبار أنها قربان دينى أو شئ سوف يكون فى المستقبل ملكا لشخصية رفيعة المقام .

غير أن هذه الحقيقة نفسها لها دلالتها وهى أن مثل هذه الأعمال الفنية الكبرى التى بذلت فى صنعها عناية فريدة ، وقدرة خلاقة غير عادية ، اتجهت لأن تكون من الناحية التكوينية أكثر تنوعا من الأعمال الفنية الحديثة المماثلة لها فى مكائنها . فالأسطورة القديمة ، أو سلسلة النسب ، أو التاريخ ، أو مجموعة التعاليم الأخلاقية ، التى كانت الجماعة تحترمها ، كانت تصاغ فى قالب شعرى ، وتقال بطريقة إيقاعية ، وهكذا كان من السهل تذكرها ، كما كان لها تأثير جمالى فى النفوس . وسواء كان العمل الفنى فى أساسه منفىا ، أو تمثيلا ، أو إيضاحيا فإن الانسان كان يستطيع أن يعبر عن احساسه بأهميته بأن يضيف عليه شكلا زخرفيا غنيا . وكان التكوين الإيضاحى عن طريق الصور الرمزية فى حد ذاته طريقة لا غناء شكل منفى أو تمثيلى ، كما هو الحال فى كاتدرائية أو تمثال للاله الهندى « سيفا » ، مع لبه ، وطبلته ، وجمجمته ، وما يتسم به من أوصاف أخرى . وفى عصور ما قبل العصر الحديث لم تكن المبقرية الخلاقة بوجه عام مضطرة الى الاختيار بين الفن الجمالى ، والنظرية البحتة ، والبراعة العملية لأن أيا من هذه الأشياء لم يكن ليهى طريقا مناسبيا ، واتجهت المبقرية الخلاقة الى النمو فى عدة اتجاهات فى وقت واحد . والآن أصبحت حضارتنا كلها أكثر تخصصا من النواحي التعليمية ، والمهنية ، والسيكولوجية ، وأصبح الشباب الموهوب مضطرا الى اختيار أحد التخصصات ، فاما يصبح فنانا ، أو مشتغلا بالأمور النظرية ، أو تكنولوجيا عمليا ، ومضطرا كذلك الى تضيق تخصصه أكثر فأكثر داخل كل من هذه المجالات . فاذا اختار العلم البحث أو الفلسفة ، اضطر الى أن يزيد من طابعها العقلى والواقعى

البحث ، متجنباً كل حق له في الكتابة المنمقة . وإذا اختار بناء المنازل أو صنع الأثاث التزم في ذلك أن تكون هذه الأشياء وظيفية بحيث دون أي تزوين لا ضرورة له . والفن ، كما رأينا ، يوفر لنا مجالاً الخاص من التخصصات ، وكل من هذه الميادين أصبح الآن فسيحاً جداً وملئاً بالمنافسة ، ويجد فيه الإخصائي الناجح كثيراً من المكافآت ، بحيث لم يعد في التوزيع جاذبية كبيرة . أما التنوع التكويني فلا ينتج الآن في أكثر الأحوال إلا عملاً يبدو غريباً ، مشحوناً ، يصعب تصنيفه ، ويصعب تقييمه بأية معايير بسيطة ، ومحاولة هذا التنوع تشبه محاولة الإنسان ركوب عدة جياد في وقت واحد .

ورغم ذلك فإن في داخل الفنون قوى تقاوم وتعارض في عناد هذه النزعة العالمية إلى التخصص . فإن التخصص المتطرف في الناحية الفنية أو الإيضاحية يخرج العمل الفني كلياً عن نطاق الفن ، وهذه الحقيقة نفسها ترك الفن مليئاً بمنتجات أقل تخصصاً ، تصنع بدرجة كبيرة وفق أساليب تقليدية أكثر . وأنا لنلاحظ هنا وهناك نزعات مضادة أكيدة إلى إعادة تكامل الأنماط التكوينية التي كانت قد فصلت إلى حد ما ، وهذا الاتجاه لا ينتج فنوناً مركبة فحسب ، كالأوبرا ، ورقص الباليه والفيلم الصوتي ، بل ينتج إلى جانب ذلك أنماطاً مكونة بأكثر من طريقة تكوين واحدة .

ومن المعروف جيداً أنه في الثورة الصناعية حدث تركيز قوى على صناعة السلع النفعية دون اعتبار يذكر أو دون أي اعتبار مطلقاً للناحية الجمالية ، فامتلات إنجلترا بالمصانع التي تطلق الدخان ، وبالمساكن الفقيرة القذرة ، وبالأدوات قبيحة المنظر . أما الذوق الجمالي في العصر الفيكتوري فإنه في أغلب الأحيان سار في طريق مستقل ، متجهاً إلى الزخرفة الثقيلة ، المحكمة ، التي تعني بالتفاصيل والتي لا فائدة منها ، في المنزل ، والكنيسة ، والقصر ، وخاصة في ملابس السيدات . وثمة أدباء فنانون من ذوى النزعة

الجمالية انتزعوا أنفسهم بقدر المستطاع من الواقع المعاصر ، بينما انغمس  
كتاب آخرون فى أعماقه .

وعلى النقيض من أولئك الذين انتزعوا أنفسهم من واقعهم المعاصر ،  
فإن رسكن وموريس تزعم حركّة قوية للجمع بين المنفعة وبين الجمال  
الزخرفى البسيط ( الموضوعى ) فى الفنون البصرية ، وحاول آخرون  
إعادة الجمع بين الواقعية الأدبية والنثر السجى ، وظل الشعر يرفع رأسه  
فى عالم يسوده النثر ، ويجد عونا جديدا فى النسخ الفونوغرافى . وبعض  
الفلاسفة ، من أمثال جورج سانتاينا يرفضون الكتابة بطريقة تتسم بضيق  
الايضاح وقصوره ، ويصرون على التعبير عن أكثر الأفكار غموضا فى أسلوب  
تشرى سجى رخم . وأنا لثرى تمثيلات برناردشو تجمع بين قدر كبير  
من النقاش النظرى وبين الاطار التمثيلى ، أما قصائد ت. س. اليوت  
ال عاطفية فإنها مشحونة بالرمزية الايضاحية . ولم تتجح الهجسّمات على  
الموسيقى التصويرية واتهامها بأنها رومانتكية عبثية ، فى استبعاد العامل  
التمثيلى كلية من ذلك الفن ، فاكسب ذلك النمط الموسيقى فرصة جديدة  
للحياة على أيدي ديبوسى ، ورافل واسترافنسكى ، بينما اندفع شونبرج  
وغيره من الموسيقيين نحو أنماط جديدة من الموسيقى الموضوعية البحتة  
ولا شك أن التجارب شديدة التخصص فى الفن لا تكفى مطلقا لاشباع  
ذوق من يحذقونه أو ذوق الجمهور بصورة دائمة ، ومحاولة قصر  
الموسيقى أو الرسم على التصميم البحت ، بينما تكون موضع الترحيب كنوع  
من الفن ، إلا أنها تفتقر دائما بمزيد من الأنماط المتنوعة ، أو يجيء فى  
أثرها ذلك المزيد من الأنماط المتنوعة التى تمثل أنواعا شتى من القيمة فى  
العمل الفنى الواحد . وفى الفن المعاصر توجد الأنماط المتخصصة والأنماط  
المتنوعة جنبا إلى جنب ، ويتأرجح الذوق الفنى بين تمضيده هذه الأنماط أو  
تلك فيجذب هذه مرة ويجذب تلك مرة أخرى . وإذا لم تمد إلى الظهور  
كل الأنماط القديمة المتنوعة ، على المستويات الجادة الرفيعة للفن الجميل ،

فإنها قد توجد فى مجال آخر من ثقافتنا ، فالفن الايضاحى التصويرى يجد مكانا جديدا فى النصوص التعليمية والمروضات الايضاحية ، التى تهدف الى نقل الأفكار المجردة الى الأطفال والجمهور فى سهولة ومتمة .

#### ١٠ - العلاقات المتغيرة بين الفن وبين فروع الحضارة الأخرى :

عندما كانت الثقافة أقل تمايزا منها فى الوقت الحاضر ، كان الفن بوجه عام أكثر اقترانا بالدين ، والحكم ، والتربية الخلقية . وكان فى أغلب الأحيان خادما لها يتلقى منها سنده الرئيسى ، وموضوعاته الأساسية ، وتوجيهات تبين كيفية معالجة هذه الموضوعات ، كما أن الفن بدوره كان له أثره فى هذه النظم . ومنذ عصور ما قبل التاريخ كان الفن يستخدم لأداء وظائف هامة غير جمالية ، وخاصة أغراض السحر ، والدين ، والسياسة ومن ثم فإنه نما بطرق تعتبر مناسبة لمثل تلك الأغراض . وخلال العصور القديمة والوسيلة كانت أكثر الأعمال الفنية المهمة الكبرى دينية ، أو أخلاقية ، أو سياسية الى حد ما من حيث الهدف والموضوع ، وكثيرا ما كانت تنظم هذه النواحي كلها فى وقت واحد . وبعد ذلك أوجد التمايز الثقافى انفصالا مضطربا بين الفنون وبين هذه الأنشطة الأخرى ، وتحت تأثير مذهبى الطبيعة والديوية اتجه اهتمامه الرئيسى بعيدا عن الدين والأخلاقيات الدينية ، وتحت تأثير مذهب الأحرار تحول الى الفرد وابتعد عن تمجيد الدولة أو الطبقة الحاكمة .

وفى حركة « الفن للفن » طالب بهذا الانفصال الفنانون والمتحدثون باسمهم على أساس أنه تحرير مشروع ومرغوب فيه ، وعلى أساس أنه فرصة تسع لهم التخصص أخيرا فى اهتماماتهم الحقيقية الخاصة ولا يزال هذا الاتجاه سائدا فى الثقافة الغربية . ومن جهة أخرى ، فإن أنصار الفن الوطنى والدينى ينمون على التغير أنه يجعل الفن جدبا ، ويحط من قدره

الى مستوى التسلية ، والمتعة الحسية، والزخرفة فحسب، ولهذين الاتجاهين أسس يستندان اليها . فما لا شك فيه أن الفن قد فقد أو نبذ بعض محتواه الخصب السابق ، جنباً الى جنب مع حقه فى أن يكون ذا قيمة علوية على أساس أنه يجلو العالم الأعلى . ولكنه وجد تعويضا عن ذلك فى أن حرية التخصص أتاح له أن ينمو ويتغير بصورة ضخمة وفق أساليبه الخاصة المفضلة . ومع أنه لا يزال مفتقرا الى التكامل الوثيق القديم مع بقية الحياة والثقافة ، الا أن أنواعا جديدة من التكامل الاختيارى غير المقيد هى الآن فى دور التكوين والنمو . وتحقق هذه على يد المنظمات المهنية للفنانين ، وعن طريق نمو الدور الذى يلعبه الفن فى التعليم والدراسة ، وتزايد اقبال الجمهور على الفن، وعن طريق أنواع مختلفة من الرعاية الديموقراطية الاجتماعية . وفى الديموقراطيات الغربية كثيرا ما يوضع الفن فى خدمة التجارة والصناعة عن طريق الاعلان والتصميم . أما - دول الحكم المطلق فقد أحيت بعض أنواع السيطرة السياسية القديمة التى يصبح فيها الفن أداة لنظام سياسى معين .

#### ١١ - الخلاصة :

ان « التحدر مع التعديل التكيفى ونشأة أنماط جديدة » هو أحد معايير التغير التطورى . فهل يتوفر هذا المعيار فى عملية التغير التى تتطور الفنون ؟

ان ما يتحدر خلال فترات طويلة من الوقت ، فى الفنون كما فى الحياة العضوية ، هو النمط لا الفرد ، وفى هذين المجالين ، كان من الضروري أن نميز ونصنف عددا كبيرا من الأنماط لكى تتبع بصورة فعالة تحدرها مع التعديل . وحتى عهد قريب لم يكن قد وصف الا عدد قليل من الأنماط الفنية وصفا واضحا موضوعيا . غير أننا نعرف الآن أنماطا أخرى ، كالصورة والمعد ، والسمنونية ، والرقص الحاكى أو المقلد ، والقصة .

وتكشف الدراسة التاريخية لمثل هذه الأنماط عن تواليات أو تمايزات من التغير ، كل منها في اتجاه ثابت الى حد ما ، من نمط الى نمط . وتبين هذه التمايزات نشأة أنماط جديدة وتطورها ، مثل المنظر الواقعي الواحد في الرسم ، والفيلم الصوتي الملون في السينما .

والسمات التي تشكل الأنماط الفنية كثيرا ما تكون متفرقة ومجمعة بطرق مختلفة . والأنماط الجديدة التي تنشأ عن ذلك قد تبقى أو لا تبقى ، والأنماط المتحدرة كثيرا ما تتقل ، وتغير لكي تتكيف مع الياث الطبيعية والثقافية الجديدة .

ويمكن تميز أنماط الفن على أسس كثيرة مثل أساليب الأداء ، والمواد والاضاع الثقافية ، وطرق الانتقال ، والتنظيم المكاني الزماني والسبي ، والمكونات السيكولوجية ، وطرق التكوين ( نغمية ، أو تمثيلية ، أو زخرفية ، الخ ) .

وأنماط الفن تتغير وتتكامل ثانية بطرق جديدة ، وكثير من الأنماط القديمة غير المتغيرة نسبيا ، مثل الشعر الفلسفي ، والدراما الدينية الفناية الراقصة ، قد انقسمت ونمت وفق أساليب أكثر تخصصا . والفن في مجموعه يميل الى الافتراق عن الأنشطة الثقافية الأخرى ، غير أن شيئا من المودة الى التكامل يحدث الآن .

## الفصل السادس عشر

### تحدد الأساليب والتقاليد

#### ١ - طبيعة الأسلوب في مختلف الفنون \*

تعتبر كلمة أسلوب Style إحدى المصطلحات الكثيرة الملتبسة في النظرية الجمالية ، وقد قصد بها أشياء مختلفة في مختلف الفنون . ولم يحدث إلا أخيرا أن بذل مجهود ملح لاعادة تحديد هذه الكلمة بطريقة تنطبق على أي فن ، بل وخارج الفنون . وأصبحت مفهوما أساسيا في تاريخ الفنون ونظريتها ، وشقت طريقها الى علم الأثروبولوجيا ، وخاصة عندما تطبق على المصنوعات البدائية .

والفكرة الرئيسية التي تسمى الآن بهذا الاسم ليست فكرة جديدة ، فلقد أطلق عليها فثروفوس وبليني اسم Genus ( طراز - فصيلة ) في كتابتهما عن طراز العمارة الدورية أو الايونية ، أو الكورنتية ( ومما له دلالة أن الكلمة نفسها استعملت للتعبير عن الأنماط البيولوجية ) . وظل هذا الاسم باقيا في المصطلح الفرنسي Genre واستعمل الكتاب الايطاليون في عصر النهضة كلمة Maniera للتعبير عن فكرة مماثلة . أما الكلمة

(\*) نظرية الأسلوب الواردة في هذا الفصل أساسها المقال الذي كتبه المؤلف  
«Style in the Arts : A Method of Stylistic Analysis»

Journal of Aesthetics and Art Criticism

في مجلة

(ديسمبر ١٩٤٦) . وأعيد طبعه في

( نيويورك ١٩٥٦ ص ١٩٢ - ٢٢٦ )

Toward Science in Aesthetics



الانجليزية *Style* فقد اشتقت من الاسم اللاتيني لأداة الكتابة *Stylus* الذى امتد معناه الى « طريقة الكتابة أو التعبير » • وتحت هذه الأسماء المختلفة تميز عدد كبير من أنواع الأساليب أو الأنماط الفنية ، مثل الأسلوب الريفى ، والأسلوب الفخم ، والكلاسيكى ، والطنان ، والهجائى والمحزن ، والفكه ، والفظن ، والتصويرى ، ومتعدد النغمات ، الخ • • • وتفهم هذه الأساليب أو الأنماط على أسس مختلفة ، بعضها خاص بالحالة الغالبة أو الاتجاه الغالب ، وبعضها يتعلق بنوع التكوين الشكلى ، وهكذا. ولقد استعملت كلمة *Style* كلفظ من ألفاظ الاطراء ، كما فى قولنا « يكتب بأسلوب » ، أو أن لذلك « الرسم أسلوبا » • وإذا سمينا فناً بأنه أسلوبى ، فقد يكون فى ذلك أيضا اقلال من شأنه ، لأن ذلك انما يعنى أنه لا يأتى بالكثير من عنده ، أو أنه يسير وراء الاساليب الماضية ويتماذى فى محاكاتها •

وفى النقد الأدبى (\*) كان للكلمة «الأسلوب» معنى ضيق بعض الشيء بالمقارنة الى معناها فى الفنون الأخرى • فقد كانت تشير أساسا الى العنصر اللغوى فى الأدب أكثر من اشارتها الى الأدب فى مجموعه : الى اختيار الكلمات والنحو ، ومواضع الوقف والابتداء ، وأصوات الألفاظ ، والاستعمال العام لأداة التعبير ، بوصف ذلك كله مميزات عن المحتوى السيكولوجى للأفكار والاتجاهات ، وكذلك عن التصميم الشكلى كمنط المقطوعة الشعرية القصيرة مثل ( السونيت ) • ومن ثم فإن وصف أسلوب عمل أدبى كان شيئا بعيدا عن وصف العمل الأدبى ككل • أما الآن فإن نظرية الأدب تقبل تدريجيا مفهوما أعم للأسلوب •

(\*) من الاسلوب الادبى بهذا المعنى ، انظر مؤلف R. Wellek and A. Warren وعنوانه *Theory of Literature* (نيويورك ١٩٤٩) • الفصل ١٢ وقد أصدرت هيئة *The M.L.A. Style Sheet* *The Modern Language Association* من الهوامش ، ومواقف البدء والانتها ، والتقسيم الى فقرات ، الخ •  
(١٩٥١) P.M.L.A. LXVI

والمفهوم الأحدث يمكن تطبيقه على أى فن ، وعلى أى مكون فى الفن : على الشيء الذى نبر عنه أو نمثله وكذلك على طريقة التعبير ، وعلى اختيار الأفكار والاتجاهات كما على اختيار الكلمات أو أية أداة أخرى للتعبير . وهذا المفهوم الجديد وصفى أكثر منه تقييماً ، ولا يتضمن حكماً تقديراً . وواقع الأمر أن كل الأعمال الفنية – سواء كانت جيدة ، أو رديئة أو عادية – لها على الأقل بعض خصائص أسلوب أو أساليب . وليس فى هذا مزية أو مثلية ، ففكرة أسلوب معين هى طريقة وصف وتصنيف الأعمال الفنية ، لا تقييماً .

وعلى هذا النحو فإن الأسلوب هو نوع من النمط الفنى ، ويختلف عن بعض الأنواع الأخرى فى أنه يتضمن مجموعة متكررة أو مركبة متكررة من السمات فى الفن يتصل بعضها ببعض الآخر ، وهو طريقة خاصة لاختيار وتنظيم عناصر الفن ، يمكن تكرارها وتنويعها فى منتجات كثيرة مختلفة . ومن ثم فإن الأسلوب يمكننا من تصنيف ووصف هذه المنتجات كمجموعة أو تعاقب .

والأسلوب هو نمط مركب من الفن اذا قورن بنمط بسيط مثل « الصور الكبيرة » أو « الصور المستديرة » ، ولكى يحدد الانسان أسلوباً من الأساليب تحديداً واقعياً ، يجب عليه أن يذكر عدداً من السمات ، ويشير عادة الى مختلف مكونات العمل الفنى المقصود ، وأجزائه ، وجوانبه . وبعض الأساليب تحدد على أساس سمات كثيرة : مثل مفهوم ولقلن عن الأسلوب الكلاسيكى وأسلوب الباروك Baroque وبعضها يحدد بصورة أبسط . والالام السطحي بأحد الأساليب قد يدفع الانسان الى النظر الى نظرة بسيطة أكثر مما ينبى ، أى على أساس سمة واحدة فقط ، ومثل ذلك أن تنظر الى الفن « الرومانتيكى » كمجرد فن « عاطفى » أما الدراسة الأعرق فانها تكشف عن مجموعة من السمات أكثر تعقيداً ، ويرتبط بعضها ببعض الآخر ، ولها أهميتها الكبرى فى فهم الطبيعة المميزة للأسلوب ، ووضعه التاريخى .

## ٢ - الأساليب الفترية ، الأساليب الفردية ، الأنماط الأسلوبية المتكررة :

يعرف الأسلوب أو الطراز بأنه فترى أو تاريخى على اعتبار أنه يظهر أساسا أو كلية فى فترة معينة من التاريخ ، كمصر النهضة أو عصر أسرة سنج Sung الملكية فى الصين . والأسلوب الفترى أو التاريخى يسمى ويحدد بالإشارة بنوع خاص الى فن تلك الفترة مثل « طراز عصر النهضة » أو « طراز لويس الخامس عشر » . وهذا المعنى يربط أيضا بينه وبين مكان معين . وشعب معين مفروض أنهما أتجاه . وفى بعض الأحيان يشير الاسم الى المكان كما فى قولنا « الطراز الفلورنسى » أو « الفينيسى » ، والمعنى فى هذه الحالة يتضمن الإشارة الى الزمن الذى بلغ فيه هذا الطراز ذروته . والطراز التاريخى هو طراز تحقق فعلا ، غير أن المرء قد يتخيل طرازا فتريا لم يتحقق ، كما هو الحال فى قصة تحكى عن المستقبل . وفى بعض الأحيان تسمى الأساليب أو الطرز التاريخية على أساس القومية أو الشعب ( الطراز اليابانى ، الطراز السكودى ) أو نسبة الى جماعة دينية أو ثقافية ( الطراز البوذى أو الاسلامى ) . وهكذا يكون لدينا طرز تاريخية من النوع القومى والنوع الدينى ومن أنواع أخرى ، وكلها تعنى أيضا مكانا وزمانا على وجه التقريب . فطراز « العصر الحجري القديم » له فترة طويلة ، أو مرحلة ثقافية طويلة ، بينما يشير « طراز لاسكو » الى المكان الذى رسمت واكتشفت فيه رسوم معينة فى العصر الحجري القديم . وبعض الأساليب ، وخاصة طرز الملابس ، تقتصر على طبقة اجتماعية ، أو نمط مهنى ، مثل طبقة النبلاء أو طائفة رجال الدين .

والأسلوب أو الطراز الفردى ، أى الذى يتميز به فنان واحد مثل ميكلانجلو ، هو أسلوب تاريخى فترى لم يدم الا فترة قصيرة جدا : والشعب المختص فى هذه الحالة يقتصر على شخص واحد ، والفترة محدودة بحياته العملية . ومع ذلك فإن هذا الأسلوب يمكن أن يقلده

أناس آخرون ، وفي هذه الحالة تطول مدة بقاءه ، أو يسترجع جزئيا . وهكذا تحدث عن أسلوب ملتون أو أسلوب بيرون ، وأسلوب جوتو Giotto أو شوبان . وأسلوب الفنان الواحد هو الى حد كبير نموذج أو أسلوب فرعى ينظمه الأسلوب الفترى الأوسع الذى يعيش صاحبه فى زمانه ويسهم فى تاريخه (\*) . وهذا الأسلوب يختلف من بعض النواحي عن أساليب الفنانين الآخرين الذين يعيشون فى ذلك الزمان وذلك المكان . وقد يختلف اختلافا كبيرا بحيث يبدو شاذا وثورة على الأسلوب السائد ، لا نموذجا له . والفنان يعمل فى العادة بأساليب مختلفة فى مختلف فترات حياته . وبعض الفنانين من ذوى البراعات المتعددة - مثل بيكاسو - يطورون سلسلة طويلة من مختلف الأساليب أو الأساليب الفرعية طوال مجرى حياتهم .

وفكرة أسلوب تاريخى معين انما تستتج الى حد كبير من ملاحظة ومقارنة أعمال مختلفة من نفس الفنون أو من فنون متصلة ببعضها البعض اتصالا وثيقا ( مثل الرسم ، والنحت ، والعمارة ) وتنتمى الى نفس الفترة ، والمكان ، والشعب . وهذه الفكرة هى محاولة لوصف هذه الفنون بصورة جمية من حيث أهم وأبرز سماتها ، بأن تطلق عليها اسما معينا ( مثل باروك أو كلاسيكى ) له دلالات عامة خاصة به .

وكذلك تطلق كلمة «أسلوب» أو طراز على مركب طريقة التفكير ، والسلوك ، والشخصية يكون قد ازدهر فى وقت معين وفى مكان معين عبر

---

(\*) يقول كروبير «يمكن تعريف الأسلوب التاريخى بأنه النمط المتناسق للعلاقات القائمة بين التسميات أو النجرات الفردية فى نفس الفن»  
 من كتاب Style and Civilization  
 وهنا يخطئ كروبير فى قصر الأسلوب على نفس الفن .

تارن مؤلف موسر Philosophy of Art History (ص ٢٠٨) حيث يقول ان المعيار الاوى للأسلوب هو «اتفاق فيما يختص بعدد من السمات التى لها دلالتها الفنية بين الاعمال الفنية لمنطقة أو فترة ثقافية محدودة معينة» .  
 وهناك معيار آخر هو الانتشار الواسع لهذه السمات .

التاريخ : مثل تفكير رجل عصر النهضة وسلوكه وشخصيته • ومنهجوم طراز « الباروك » يمكن تطبيقه لا على الفن وحده ، بل على السمات البارزة للثقافة الأوروبية فى أى مجال وفى كل مجال خلال فترة الباروك . والأسلوب بهذا المعنى هو نمط مؤقت أو شكل مؤقت فى الثقافة ككل ، بما فى ذلك الفلسفة ، والعلوم ، والدين ، والحكومة ، والصناعة •

وبينما تنصرف فكرة أكثر الأساليب فى الفن الى فترة معينة ومكان معين وشعب معين ، الا أن بعض الأساليب لا تنصرف الى شئ من هذا • فمصطلحات مثل « كلاسيكى ، ورومانيكى ، وزيڤى ، وهزلى ، تطلق على أعمال فنية تنتمى الى فترات وثقافات مختلفة • وقد يكون هذا صحيحا حتى اذا ربطنا بينها وبين فترة معينة بوجه خاص • ونحن نقرن « الأسلوب الرومانيكى » خاصة بأوروبا فى مستهل القرن التاسع عشر ، ونقرن « الكلاسيكى » باليونان القديمة - وروما القديمة • غير أن هذه المفاهيم تطبق أيضا على الفن فى أوقات وأماكن أخرى اذا اتسم هذا الفن بالسمات الأساسية للرومانيكية أو الكلاسيكية • أما الأسلوب الذى لا يقترن على وجه التحديد بأية فترة معينة فيمكن أن يسمى أسلوبا لا قتريا أو أسلوبا متعدد الفترات • ويمكن تسميته أيضا نمطا. أسلوبيا متكررا •

وهناك طرق كثيرة أخرى شاع استعمالها للدلالة على الأساليب ، فنحن نسمع تعبير أسلوب قروى ، وأسلوب رسمى ، وأسلوب طليعى ، وأسلوب تجريبي ، وما شابه ذلك • وأى من هذه الأساليب يمكن أن يفهم بالإشارة الخاصة الى مكان معين وزمان معين ( فالأسلوب الرسمى يشير الى مصر القديمة ) ، أو يفهم بمعنى أوسع بحيث ينطبق على أنواع مماثلة من الفن فى أوقات وأماكن مختلفة •

وكثير من مثل هذه المفاهيم عن الأسلوب غامضة التحديد من حيث الأصل التاريخى للأسلوب ، ومن حيث السمة أو السمات التى تميزه ، وببذل الآن مجهود لتمييز هذه الأساليب بصورة أكثر وضوحا وذلك

بتحديد كل اسم رئيسى من أسماء الأساليب على أساس فترة معينة ، ومكان معين ، وشعب معين ، وكذلك على أساس الفن أو الفنون ، والسمات المميزة . غير أن هذا العمل ينطوى على العديد من المشاكل الخاصة بالتسمية ، والحقيقة التاريخية ، والتحليل المورفولوجى .

### ٣ - الأساليب والأنماط التكوينية :

كل أسلوب أو طراز فترى هو طريقة مميزة لمعالجة أو تنويع واحد أو أكثر من الأنماط التكوينية الثابتة . فالمقعد ومدخل المبنى هما من الأنماط النغمية التى تتحدّر خلال الكثير من القرون ، والثقافات وأساليب الفن . وبوجه عام فإن هذه الأنماط تتحدّر بصورة أكثر استمرارا وثباتا من تحدر الأساليب التى تعتبر فى العادة أنواعا متغيرة قصيرة العمر من الأنماط . ويمكن أن تعالج هذه الأنماط بطراز روما الأباطورية ، أو بطراز قوطى ، أو بطراز الباروك ، أو الروكوكو ، أو بطراز أسرة منج الملكية الصينية ، أو بالطراز الوظيفى الخاص بالقرن العشرين . ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن عدد لا يحصى من الأنماط النغمية الأخرى ، مثل الفأس ، والسيف ، والخوذة ، والكوب ، والرداء . ورسم المنظر الطبيعى ، وهو نمط تمثيلى ، يمكن أن يعالج بالطراز الهللىنى القديم أو بطراز أسرة سونج الملكية فى جنوب الصين ، أو بطراز الكلاسيكية الجديدة فى القرن السابع عشر ، أو بطراز انطباعية القرن التاسع عشر . والمقال هو نمط ايضاحى فى الأدب ، والنشيد الدينى ، وأغنية الحب ، وأغنية العمل ، ورقصة الحرب ، والقصة الخرافية ، هى أنماط ثابتة فى فنون أخرى . والطرز المتعاقبة فى تاريخ شعب من الشعوب ، أو فى تاريخ الانسانية كلها ، يمكن اعتبارها طرقا لتحدّر مثل هذه الأنماط التكوينية الثابتة مع التمدل التكيفى .

وفىما يختص بتاريخ الأساليب أو الطرز ، فإن نمطا تكوينيا ثابتا مثل القصر ( وهو نمط نفى ) ، أو الملحمة ( وهى نمط تمثيلى ) يعتبر

اطارا مرنا ، وأداة غير محددة للتطور الأسلوبى . وبحكم طبيعته الأساسية ووظيفته الجوهرية ينزع الى تطلب أجزاء وسمات أساسية معينة . فالملمحة تتضمن سلسلة من مفامرات أحد الأبطال ، والقصر يشمل أماكن سكنية فخمة ، وجدران واقية ، والخريطة تتضمن رسما صغيرا للتضاريس الجغرافية . ومن الناحية الأسلوبية فإن النمط التكوينى هو شئ محايد ومرن نوعا ما ، على أساس أنه يمكن معالجته بشتى الطرق فى شتى الأوقات والأماكن ، وأن كبيرا من تفاصيله تعتبر اختيارية وقابلة للتغير . فالى جانب مواصفاته الأساسية ، فإن جماع شكله المادى تكونه المحددات الثقافية والفية فى مكان معين ، وفترة معينة ، وشعب معين ، كما يكونه التراث الأسلوبى ، والفنان الفرد . وبمض الطرز يكاد لا يمكن تجنبها . وحتى اذا بذلت محاولة للاستثناء عن التكوين الأسلوبى كلية بقصر الشئ المنتج على جوهرياته الوظيفية المجردة ، فإن هذه المحاولة تنتج نوعا خاصا من الطراز اذا تحققت بطريقة سليمة ثابتة . والفنانون الذين يقرنون فكرة الطراز بالتميق أو بالمذهب التقليدى المحافظ ، ويرغبون تبعا لذلك فى تجنبها كلية ، قد يجدون أنفسهم رغم ارادتهم يخلقون طرازا جديدا يتسم بالوظيفية القاسية ، وربما يكون هذا الطراز قريبا من طراز وظيفى قديم .

والنمط التكوينى الذى يعمر طويلا ويكون واسع الانتشار ، مثل الفأس ، أو المقعد ، أو الشكل الانسانى المنحوت ، أو الحيوان المرسوم ، قد اعتوره تغيرات أسلوبية كثيرة بدرجة لا تجمله مرتبطا فى أذهانتنا بأى طراز فترى واحد دون غيره . ولهذا نستطيع تحديده بصورة محايدة أكثر ، من حيث أساسياته غير الأسلوبية ، والمكس صحيح فى حالة أنماط كثيرة أخرى . فموسيقى الفوجيه Fugue ، مثلا ، تترن اقترانا قويا بالموسيقار باخ وبالأسلوب البوليفونى ( متعدد الأصوات Polyphonic ) الذى كان سائدا فى عصرى النهضة والباروك ، بحيث نستطيع اعتبارها أسلوبا موسيقيا فتريا هو أسلوب الفوجيه ، كطور من أطوار الموسيقى البوليفونية التى كانت سائدة فى عصر الباروك . ومن وجهة النظر هذه ، فإن

أى تأليف موسيقى لاحق يأخذ شكل الفوجيه يمكن اعتباره احياء للأسلوب البوليفونى الذى تدهور بعد الموسيقىار باخ • والبوليفونية يمكن اعتبارها أيضا مكونا أو عنصرا متطورا فى الموسيقى ، يتاح لأى مؤلف موسيقى حديث ، ولا يقتصر على أية فترة واحدة ، ويمكن التركيز عليه فى حركة واحدة من سمفونية دون الحركات الأخرى •

ومن ثم فإن الأساليب لا يمكن التفريق تفريقا حادا بينها وبين الأنماط والمكونات ، فكل هذه المفاهيم تتداخل فى بعضها بعضا لأن الظواهر التى تشير اليها يمتزج بعضها ببعض الآخر امتزاجا شديدا • فموسيقى الفوجيه نفسها يمكن اعتبارها ، من الناحية المورفولوجية بدلا من الناحية التاريخية ، نمطا موضوعيا تكوينيا • وعلى هذا النحو فانها لا ترتبط بأية فترة واحدة بل أثبت أنها قابلة للمعالجة المتنوعة فى مختلف الأساليب ، كأسلوب باخ ، وموتسار ، وبيتهوفن ، وبراهمز ، وفرانك ، وريجر ، كما أن هناك فقرات من موسيقى الفوجيه فى مقطوعات سترافنسكى وبروكوفيف • ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن السوناتا والسونيت كأنماط موضوعية • ومن وجهة النظر هذه فإن السمات الأسلوبية تتضمن الطرق البارزة التى عالجتها بها كل فترة من الزمن الفوجيه ، أو السوناتا ، أو السونيت • وفى موسيقى الفوجيه الحديثة يجدر بالمرء أن يلاحظ بوجه خاص اختلافاتها عن الطرق التى عالج بها باخ وهاندل هذا النمط الاطارى الأساسى • فقد كانت الأساليب الفردية التى اتبعها باخ وهاندل هى أعلى المراحل فى تاريخ البوليفونية كأسلوب فترى واسع المدى انتشر فى أوروبا من العصر القوطى المتأخر الى نهاية عصر الباروك ولم يمثل هذا الأسلوب فى موسيقى الفوجيه فحسب ، بل تمثل أيضا فى القداديس الكنسية ، والترانيم الدينية ، والمدائح الفسائية ، والكونسرتات التى تمزجها فرقة موسيقية صغيرة لجمهور صغير ، وفى أنماط كثيرة ثابتة أخرى • وعندما يكتب براهمز قطعة من موسيقى الفوجيه مثل Variations on a Theme



فان هذه القطعة تظهر بعض السمات الرومانتيكية المتأخرة الى جانب السمات الموروثة من أساليب قديمة .

وكل أسلوب فترى هو حصيلة تفاعل عوامل كثيرة تشمل تلك التى فى البيئة الطبيعية ، والاجتماعية ، والثقافية ، وتأثير ذلك التفاعل على نمط ثابت واحد أو أكثر . فالتغيرات الأسلوبية فى المقعد ذى المساند تأثر بالمواد المتاحة والمفضلة ، كالرخام ، والماج ، والبلوط ، وخشب الماهوجنى ، والصوف ، والحزير ، والصلب والبلاستيك . وكذلك يؤثر فى الأسلوب ما هنالك من أحوال اجتماعية ، مثل القيود القطاعية التى تحدد فئة من يجلسون على هذه المقاعد أو تأثير الذوق النسوى لسيدات الطبقة الراقية . والمقال كمنط ايضا حى من الأدب يتأثر بالأيدولوجيات الموروثة ، وهكذا أثرت الأفكار اليونانية فى كتابات شيشرون والأفكار الرومانية ، فى كتابات الكاتب الفرنسى مونتني ، وليرالية عصر التنوير فى فولتير وهيوم . والمقال كمنط يشكل نفسه مع هذه الأجواء الفكرية المتغيرة ، ومع ما يتصل بها من وسائل التعبير الشفوى - الكلاسيكية الجديدة ، أو الرومانتيكية ، أو الطبيعية ، أو غير ذلك . وشخصية الفنان وقدرته هما من بين محددات الأسلوب فى كل حالة ، غير أن هاتين أيضا تتأثران بالأحوال الثقافية وتبرزان أساليب تاريخية عن طريق وسائل أخرى غير وسائل الفن ، فهؤلاء الرجال الذين ذكرنا أسماءهم كانوا يمثلون عصورهم فى كل أساليب حياتهم وطرق تفكيرهم وشعورهم كما كانوا يمثلونها فى مقالاتهم سواء بسواء . فالتأليه الموسيقية الراقصة ، والسوناتا ، والسمفونية ، والكشترتو ، والرباعيات الموسيقية ، وغيرها من الأنماط الموسيقية الموضوعية ، كل هذه الأنماط عاجلها بأساليب مختلفة كل من هايدن ، وبيتهوفن ، وشومان ، وديبوسى ، وشونبرج ، وبروكوفيف .

ومن العناصر الجوهرية لكل أسلوب ، وللمنط الثقافى الذى يزدهر فيه أن أنماط ثابتة معينة تميز التركيز عليها وتطورها ، على اعتبار أنها

عجريات رئيسية للدوافع والاهتمامات المؤقتة ، بينما تهمل أنماط أخرى ،  
فتظل ساكنة أو ضامرة . وهذه العملية وأسبابها هي أشياء غير مقصودة  
وغير مفهومة في زمانها ، وحتى اذا تأملناها الآن - كأشياء ماضية فمن  
الصعب علينا أن نجد لها تفسيراً . ولكن كنتيجة لها فإن أسلوب الفن في  
وقت ومكان معينين يمارس دائما ، ويتذكره الناس من الناحية التاريخية ،  
على اعتبار أنه أسلوب يقترن خاصة بفنون وأنماط تكوينية معينة . فالطراز  
القوطي ، من وجهة نظر المؤرخ الحديث ، هو الطراز الذي تختص به  
الكاتدرائية ، الى جانب أنواع الأثاث والمخطوطات التي تتصل بها . وهكذا  
تميز الفنون البصرية الساكنة عندما تأملها كأشياء ماضية ، بأنها صمدت  
بصورة أكثر بروزا من تميز الموسيقى ، والمسرح ، والرقص ، والأدب  
الشفوي ، وذلك راجع جزئيا الى ماتتها . ولو أننا استطعنا إعادة بناء  
الأحقاب الثقافية الماضية بصورة أكمل ، لرأينا فنونها في وضع مختلف  
بمض الاختلاف .

#### ٤ - السمات والسمات الفرعونية الأسلوبية

قد يظهر الأسلوب ، ومن ثم السمات التي تكونه ، في أي فن أو  
أي وسيط لهذا الفن ، وقد يتكون الأسلوب من سمات بصرية ، أو  
سمعية ، أو سمات نحس بها بالحواس الدنيا . وتتجلى الأساليب في الطهي  
والملبس ، وفي الفنون الجميلة والناقة ، وفي المجالات الثقافية خارج نطاق  
الفن . والسمات التي تشكل الأسلوب قد تعرض عرضا مباشرا ( كاللون  
البنى في تلوين الخشب والجلد ) أو يوحي بها ( كما في الوصف الأدبي  
لهذه المواد ) . والنزعة الى استخدام درجات مختلفة من اللون البنى هي  
سمة أسلوبية يتسم بها الرسام رامبرانت Rambrandt ومدرسته بينما  
استخدام ألوان متباينة وأكثر بريقا هو سمة أسلوبية يتصف بها موني  
والانطباعيون .

وبوجه عام فإن السمة الأسلوبية تعتبر سمة تميز بصفة خاصة أسلوبا معينا وتستخدم كإحدى الموصفات في تحديد هذا الأسلوب .  
وفى عمل فنى معين فإن سمة واحدة هى التى تحدده بوصفه نموذجاً لأسلوب معين أو أساليب معينة . ولقد رأينا أن تحديد أسلوب من الأساليب يحتاج الى عدد كبير نسبياً من مثل هذه الموصفات ، ولا يمكن أن يقتصر على سمة واحدة مثل الأحمر ، الفاقع أو الثابت ، أو الواقى ، أو الهندسى .  
ومع ذلك فإن وجود سمة واحدة من مثل هذه السمات لا تكون متفقة أساساً مع أسلوب معين ، قد يكفى لإظهار أن العمل الفنى الذى تظهر فيه هذه السمة لا يتنى الى ذلك الأسلوب ، ولا يمكن أن يكون قد صنع فى المكان والزمان اللذين نشأ فيهما هذا الأسلوب . فالدائرة الالامية ، ذات اللون الأزرق غير الموج ، فى أحد رسوم رامبرانت ، قد تبدو شيئاً متافضاً ورغم أن بعض الأساليب تسمى ، بقصد الاختصار ، على أساس سمة واحدة ، مثل الأسلوب « الهندسى » ، أو الأسلوب « الحيوانى » ، أو الأسلوب « أحمر الشكل » ، إلا أن هناك سمات أخرى يكون مفهومها دائماً أنها تقترب بهذا الأسلوب . ومثل هذه السمات قد تشير الى مكونات ووسائل تكوين مختلفة : فقد تشير مثلاً الى السمات الخطوطية للزهرات الحمراء ، أو الى وضع الأشكال الحيوانية ومسحتها .

وثمة سمات أسلوب معين تعتبر نمطية وجوهرية أكثر من غيرها ، كالأنقواس المدببة فى العمارة القوطية مثلاً ، وهذه السمات تكون أكثر تعبيراً عن روح الأسلوب - وأكثر لزوماً لتقرير ما اذا كان العمل الفنى يتنى الى ذلك - الأسلوب . وهى سمات دائمة وحاسمة نسبياً فى عملية تصنيف الأعمال الفنية على هذا النحو ، بينما تعتبر سمات أخرى أقل لزوماً وأكثر تغيراً ، وبعض السمات تظهر فى الأسلوب فى أغلب الأحيان ، ولكنها لا تظهر دائماً أو بصفة ضرورية ، فالزافرات Flying Butteresses هى من خصائص بعض أقسام الطراز القوطى ، ولكنها ليست عامة أو

ضرورية فى كل العمارة القوطية ، وهى يتميز بها الطراز القوطى  
الفرنسى أكثر من الطراز القوطى الايطالى •

ولست كل سمات عمل فنى سمات أسلوبية ، بل يقتصر ذلك على  
تلك السمات التى تميز هذا العمل الفنى بوصفه نموذجا لأحد الأساليب ،  
أى تلك التى يشترك فيها مع أعمال فنية كثيرة أخرى من الأسلوب نفسه ،  
والتي لا تظهر الى أى حد كبير فى الأساليب الأخرى • وهناك بعض  
السمات فى عمل فنى تكون موضع اطراء وتقدير شديدين ، وتبدو للعين  
غير المدربة أكثر السمات بروزا ، غير أنها قد لا تكون أسلوبية بصورة  
مؤكدة ، وذلك لأن أغلب السمات الأسلوبية لهذا العمل الفنى هى التى  
تظهر فى نماذج أخرى من الأسلوب نفسه • أما أبرز السمات وأهمها  
فى عمل فنى ، فكثيرا ما يمكن وصفها بأنها طرق غير عادية لتنوع أسلوب  
مألوف ، أو لاعطائه لمسة أصيلة ، أو لتحقيق امكانياته الى مدى لا تبلغه  
نماذج أخرى • أما السمة الفريدة تماما فانها تلك التى لا تكون أسلوبية ،  
غير انه من الصعب أن نتخيل واحدة من هذا النوع • والسمة التى تظهر  
فى كثير من مختلف الأساليب بحيث لا تكون سمة مميزة لأى منها تعتبر  
سمة لا أسلوبية : ومثل ذلك مجرد تشكيل الحجر لتمثيل الجسم الانسانى ،  
أو استخدام الايقاع والميلوديا فى الموسيقى • فالاختيار ، والوحدة ،  
والتباين بصورة عامة لا تعتبر أسلوبية ، غير أن قدرا معينا أو نوعا معينا  
من كل من هذه الأشياء يمكن أن يكون كذلك •

وعندما يتشابه أسلوبان من ناحية معينة - كأن يتضمن خطوطا  
وسطوحا منحنية - فلا بد من التفريق بينهما من حيث الدرجة ، أو الكمية ،  
أو من حيث أى اختلاف بسيط آخر ، وربما يكون هذا الاختلاف فى طريقة  
الجمع بين هذه الخطوط والسطوح • فالأنات الذى من طراز لويس  
السادس عشر أكثر استقامة من الأنات المصنوع على طراز لويس الخامس  
عشر ، ويستخدم الشعراء الكلاسيكيون والرومانتيكيون على السواء صورا

خيالية مستمدة من الطبيعة ، ويمبرون عن المواقف في قصائدهم ، وللتفريق بين أسلوب هؤلاء وهؤلاء ، فإن بعض العلماء يحصون عدد المرات التي يستخدم فيها نوع معين من الصور أو يمر فيها عن نوع معين من المواقف ، ويعقدون مقارنة بينها . ويمكن أن تتبع الطريقة نفسها في الموسيقى ، فيحصى ما يتكرر فيها من تناورات وتحويرات معينة وتعد مقارنة بينها ، ومثل هذه الفروق يمكن قياسها وتقديرها الى حد ما . وكثيرا ما يصف النقاد السمات الأسلوبية على أسس كمية تقريبية ، كأن يكون أسلوب الرسام متسا بكثر أو قليل من الخطوط المنحنية ، أو كأن يكون في أسلوب الكاتب نزوع كثير أو قليل الى أن يصفى على الحيوان والنبات شيئا من المشاعر الانسانية . ويستخدم رامبرانت ، بوجه عام ، ألوانا متباينة أقل من روبنز ، ومن الصعب ، ولكن ليس من المستحيل ، أن نقيس هذه الظاهرة من الناحية الاحصائية . وهناك صعوبة أكثر من ذلك في تقدير كثير من السمات التي يتضمنها الأسلوب عندما تكون سمات « روحانية » أو « مثالية » وكذلك يصعب جدا تقدير تأثيرها الجمالى ، وإذا حاول المرء أن يفعل ذلك فإنه يتعرض لخطر ادخال اتجاهاته وعاداته الفكرية الخاصة في الأسلوب ، وبهذا يكسبه من المعانى ما يختلف كل الاختلاف عن معانيه الأصلية .

وتحديد أسلوب من الأساليب لا يشمل فقط سمات الشكل المحسوس والمضى المدرك ، بل يشمل أيضا سمات المواد ، والأدوات ، وطرق الأداء التي قد لا تظهر مباشرة في المنتج النهائي ، وهذه السمات ينبغي استنتاجها من السمات المحسوسة والمدركة بمساعدة معلومات خارجية . ومثل هذه المعلومات تعتبر ضرورية للأثروبولوجى في مقارنة طرز الأدوات أو الأواني الفخارية . ويتأثر الطراز في كل مراحل الثقافة بالمواد ، والأدوات ، وطرق الأداء المتاحة للإنسان في مكان وزمان معينين . غير أن الناس في الحضارة الحديثة يميلون الى التفكير مقدما فى أنواع الشكل والطراز التي يريدون انتاجها ، ثم يستوردون أو يتدعون المواد

والوسائل اللازمة لذلك الغرض . والأفكار التي يكونها الناس عن الشكل والطراز المرغوب فيهما تحدد بصورة أكثر مادة الأشياء وطريقة صنعها . وتحاول بعض الأساليب اخفاء طبيعة المادة الخام والعملية الفنية المستخدمة، بينما تحاول بعض الطرز الأخرى تأكيدهما وتكييف الشكل معهما . وفي استطاعة الصانع أن يخفي ما لا يرغب فيه من السمات المحسوسة للمادة ويضع غيرها غيرها في مكانها ، فالحشب الطيبي كثيرا ما يخفى في أثاث الروكوكو وراء الطلاء ، أو النقش أو التلميع . أما السمات المحسوسة المعينة التي يراد اظهارها ، والتي لم يكن مستطاعا فيما مضى انتاجها الا بواسطة مواد أو عمليات معينة ، أصبح من الممكن الآن تقليدها بدقة متزايدة ، فمظهر اللون المائي على الورق أصبحنا الآن نتجّه بواسطة الطباعة ، ومظهر السطح الحجري أو البرونزي أصبحنا الآن نقلده على قوالب الملاط . كما أن الراديو والفونوغراف يخرجان الآن نغم الكمان والأصوات البشرية . ومن الناحية الجمالية فإن الصفات التي ندرکها أهم من الصفات المادية ، وهذه السهولة في تغيّر وإبدال المادة أو الوسط المادي لها أهميتها في فهم الأساليب الحديثة .

وبعض السمات والأنماط في الفن تستطيع الحواس ادراكها بصورة مباشرة أكثر من غيرها ، وبعضها يخضع للقياس وبعضها لا يمكن قياسه وفكرة الطراز التي تقوم فقط على السمات التي يمكن قياسها ، كما هي الحال في حجم آنية من الصلصال ، وشكلها ، وزخرفتها الخطوطية ، وتكويناتها السطحية ، هذه الفكرة هي أقرب الى المستويات العليا للعلم الدقيق من الفكرة التي تتناول احياءات معنوية كالروحانية ، والروماتيكية والتشاؤمية . غير أننا بدون هذه الأشياء الأخيرة لا نستطيع أن نكون فكرة عن الأسلوب تصلح لدراسة أنماط الفن المتحضر الأعلى تطورا . ولكي نفهم فهما أعمق « روح » أسلوب من الأساليب ، الى جانب أعمال فنية معينة ، يجب أن نأخذ في اعتبارنا المعاني المجردة ، والتعبيرات العاطفية ، بقدر ما يستطيع استنتاجها في شيء من الثقة كتمان وتعبيرات استقرت من

الناحية الاجتماعية فى الثقافة التى ندرسها • فالأفكار التى تكونت عما هو جميل وما هو غير جميل هى معان مستقرة ، كما فى صورة تمثل أفروديت وهيفيستوس (\*) ، أو فى مقطوعة شعرية عنهما • ومن ثم فإن الإيحاءات التقييمية والعاطفية فى العمل الفنى نفسه يمكن أن تكون سمات أسلوبية ، ولكن لا تكون كذلك المشاعر الشخصية نحو العمل الفنى أو الأسلوب الذى تناوله • والأسلوب الأدبى يتألف الى حد كبير من سمات أو معان موحى بها ، تنقلها الى الانسان رموز شفوية • وحتى اذا قرئ عمل أدبى قراءة صامتة فإن أصوات الكلمات يوحى بها النص ويتخيلها القارئ • ومن ثم فإن السمات المميزة فى الصوت أو المعنى يمكن أن تكون أسلوبية •

وليس الأسلوب بالشيء المنفصل عن المعنى أو المحتوى ، رغم أن الاثنين يمكن التفريق بينهما من حيث النظرية ومن حيث التحليل المورفولوجى • ومن الخطأ أن نظن أن مجموعة معينة من الأفكار أو مادة الموضوع المثلة يمكن التعبير عنها فى أساليب مختلفة مع تغير سطحى فقط ، كما يلبس الانسان مجموعة مختلفة من الملابس • ذلك أن عناصر معينة قد ثبتت وتبقى خلال التغير ، غير أن تغير شكل التعبير الشفوى أو البصرى ، لا بد أن يغير الأفكار والمشاعر الموحى بها الى حد ما • فمن السمات الهامة للأسلوب فى أغلب الفن الأوروبى فى العصر الوسيط ، أن يكون فيه محتوى دينى قوامه أفكار ، وصور ، واتجاهات دينية مسيحية تتناول الحياة الآخرة • ويتطلب التحليل الأسلوبى دراسة العلاقة بين هذه الأشياء ، وبين سمات الفن الحسية الأكثر وضوحا ، لكى تتبين التوافق أو التباين القائم بينهما •

وينبغى أن نأخذ بشئ من هذا النوع مع الحرص اللازم فى كل المحاولات التى تهدف الى تشخيص دقيق للأساليب الحديثة المتحضرة •

---

(\*) اله النار وصنع المعادن فى الميثولوجيا اليونانية •

ولا يصدق هذا على البحث الأسلوبى فى علم الأنثروبولوجيا وعلم الأركيولوجيا حيث تبدو مثل هذه التفسيرات عادة شيئا ذاتيا أكثر مما ينبغى . وهذا الاجراء يستلزمه أن مجال المعانى المترابطة فى الفن الحديث والحضارة الحديثة ، وكذلك تعقدها وتنوعها ، هى أكثر بكثير منها فى ثقافة ما قبل التاريخ . ( ولقد بذلت بعض المحاولات لاستبعاد مثل هذه المعانى المترابطة عن الفن الحديث ، غير أنها لم تنجح نجاحا كبيرا ) . ومع أننا لا نعرف بالتفصيل ما هى المعانى المترابطة التى كان يوحى بها فن ما قبل التاريخ لصناع ذلك الفن ، ومع أنه ينبغى علينا أن نفترض تطورا عظيما فى هذا الاتجاه فى المصور المتأخرة من العصر الحجري القديم ، فمن المحتمل أن الفن المتحضر هو بوجه عام أكثر تعقيدا وتنوعا من الفن البدائى من حيث العوامل المعروضة والموحى بها . ومن ثم فإن بعض الوصف للمعانى الثقافية والصفات العاطفية للأسلوب هو شئ أكثر ضرورة ، وأكثر قابلية للإثبات والتأكيد فى دراسة الفن المتحضر ، منه فى دراسة الفن البدائى القديم .

والسمات والمصطلحات التى تتضمن معنى التقييم أو التعبير عما تحب وما نكره ، لا تصلح جيدا لتحديد أسلوب من الأساليب ، لأنها ذاتية وجدلية أكثر مما ينبغى . فكلمات مثل جميل وقبيح ، ومستحب وكريه ، وفخم وشديد الزخرفة ، مع أنها تناسب التقييم النقدي ، إلا أنها لا تناسب عادة الوصف العلمى للأساليب والأعمال الفنية . وقد تصبح كذلك فى حالة واحدة فقط وهى إذا اكتسبت هذه الكلمات معنى خاصا يمكن إثباته موضوعيا . «فالجمال» مثلا يمكن تحديده أو تعريفه ، لا كقيمة جمالية رفيعة ، بل كمطابقة للقواعد اليونانية الخاصة بالتوازن ، والتناسب ، والتناسق الكلاسيكى . وهذه كلها أشياء لا تزال غامضة وجدلية بعض الشيء ، ولكنها أكثر تأثرا بالملاحظة الموضوعية المتبادلة ذاتيا .

والأذواق تغير نحو الأساليب أو الطرز ، بحيث أن الطراز القوطى



وطراز الباروك قد يبدو أن « تميّقا مفرطا » فى وقت من الأوقات دون أوقات أخرى . ويستطيع الإنسان أن يتّين قدرا كبيرا أو قليلا نسيا من السمة البادية له دون أن يقول أكثر من اللازم أو أقل من اللازم . وينبغى أن يحدد الأسلوب موضوعيا وبعد ذلك يستطيع الناقد أن يقيمه بأية طريقة يراها مناسبة . وثمة أسماء كثيرة من السمات الأسلوبية مثل « ثقل » و « جاف » ، « ومكتظ » وغيرها ، تستعمل غالبا بمسحة تقييمية ، وعلى ذلك ينبغى أن نحاول تجنب هذا الأمر فى الوصف المورفولوجى .

ومن المستحيل أن يحدد الإنسان أسلوبا من الأساليب على أسس موضوعية بحتة ، أو يصف عملا فنيا دون أن يورد تجربته الذاتية الخاصة فى ملاحظة هذا العمل الفنى ، بل أن الوصف القائم على أساس الصفات الحسية المباشرة مثل أحمر وأزرق ، ومربع ومستدير ، انما يتضمن عنصرا ذاتيا . فإذا وصف خط بأنه متموج ، أو متدل ، أو ثابت ، أو حاسم ، أو متعرج ، أو متوازن ، فإن هذا الوصف يعكس بعض الشيء ما لدى المشاهد من استجابات أكيدة أو خيالية . ومن المحتمل أن يزداد العنصر الذاتى عندما يحاول الإنسان وصف ما فى عمل فنى من مشاعر موحى بها ، واتجاهات عاطفية ، ومعتقدات واستنتاجات مضمرة ، بكلمات مثل متوتر ، وهادئ ، وجامع ، وشارد ، وموحد ، وانفعالى ، وفاتر ، وصارم ، وكيب ، وعاطفى ، وساخر ، وتقشفى ، وأفلاطونى جديد ؟ وما شابه ذلك . وإذا لم يفعل الإنسان ذلك الى حد ما ، فإنه لا يستطيع أن يتضمن الوصف ما يبدو أنه من بين أساسيات الفن ، وذلك من وجهات نظر علم الجمال وتاريخ الفن . غير أن هناك طريقا وسطا بين وصف هذه الأساسيات وصفا موضوعيا بقدر الامكان ، وبين تركيز الإنسان على استجاباته العاطفية الخاصة ومفضلاته الشخصية . وهذه مشكلة لا تواجه النظرية الأسلوبية فحسب ولكنها تواجه أيضا كل كاتب عن تاريخ الفن وتحليله المورفولوجى .

وفى استطاعة العيون والأذان والعقول الحيرة أن تفعل الكثير فى وصف تلك الجوانب الفنية التى يمكن للحواس أن تدركها مباشرة ، أو التى يمكن نسبها الى الشيء الموصوف كعنان ثابتة من الوجهة الثقافية . ويستطيع الانسان أن يدخل فى هذه الجوانب الفنية ، كأساسيات لأسلوب من الأساليب ، أية مجموعة من مجموعات السمات الرئيسية التى سبقت مناقشتها : أى تلك التى تتعلق بوسائل الانتقال ( المروضة والموحى بها ) ، وبالتنظيم المكائى الزمانى والسببى ، وبالمكونات الأولية والتنظيرة ، وبطرق التكوين .

ولقد صنفت السمات الأسلوبية بطرق كثيرة . فالعالم كروبير يميز ثلاثة عناصر يتركب منها الأسلوب فى الفنون الجميلة التمثيلية ، أولها المادة الموضوعية التى يتناولها الفنان ، وثانيها مفهوم الفنان عن الموضوع ، بما فى ذلك الجو العاطفى للموضوع وطابع قيمته ، وثالثها الشكل الفنى الخاص وطريقة التنفيذ - أى أسلوب الفنان الكتابى ، أو إيقاعه الموسيقى ، أو لمسة ريشته (\*) .

وأنواع السمات التى لها أعظم دلالة فى تحديد الأساليب تختلف اختلافا كبيرا بين فن وفن ، وبين أسلوب وأسلوب . ففى بعض الأحيان تكون المادة وطريقة الأداء هما البارزتان والمؤثرتان فى تحديد الشكل الكلى ، ولا تكونان كذلك فى أحيان أخرى . ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن مادة الموضوع المثلثة والوظيفة المنفعية . وما يعتبر جزءا متكاملا لبعض الأساليب أن تضاف وزنا خاصا على موضوع لوحة أو على وظيفة قطعة من الأثاث أو البناء ، فالصورة التى تمثل دفن المسيح يمكن رسمها

---

(\*) ص ٢٠ من كتاب Style and Civilization وقد وضع Meyer Schapiro ثلاثة جوانب فنية « يشير إليها عادة وصف أحد الأساليب - عناصر الشكل أو التصميم الرئيسى كالاقواس المستديرة أو المدببة ، علاقات الشكل (مثل طرق الجمع بين التسميمات الرئيسية) والصفات التمييزية وغيرها (مثل بارد ، ودافئ ، ومرح ، وحزين) » . انظر «Style» in Anthropology Today ص ٢٨١ .

بأسلوب مختلف يراعى فيه قدر أكبر من الجدية • عن صورة مولده أو  
 صورة عرس قان الجليل ، والسيف أو أية أداة أخرى لها  
 وظيفة حربية هامة يمكن تشكيلها تشكيلا أكثر صرامة من عصا  
 أو صولجان للزينة • ويميل العصر الذى نعيش فيه الى التركيز على  
 الوظيفة المنفية ، والى اعتبار أى نقص فى الاتساق بين الشكل وبين الوظيفة  
 أو مادة الموضوع كأنه عمل خطأ • غير أن هذا الاتجاه نفسه يعتبر  
 سمة أسلوبية • وفى بعض العصور ( مثل عصر الروكوكو ) ، وبين  
 بعض الفنانين ، كان هناك اتجاه أكثر الى تجاهل المستلزمات العادية التى  
 يتطلبها النمط الوظيفى أو التمثيل ، والى معالجة كل أنواعها فى أسلوب  
 واحد تقريبا ، فالأعمال الفنية المتأخرة التى أخرجها فان جوخ تعالج  
 مواضيع كثيرة بأسلوب متشابه • وهذا الفصل الواضح للأسلوب عن  
 الموضوع أو الوظيفة يمكن أن يكون فى حد ذاته سمة أسلوبية • ومن ثم  
 فإن المرء قد يشعر بأن الأسلوب ( بمعنى محدود للكلمة ) لا يشمل كل  
 العمل الفنى ، ولكنه يعتبر جزءا منه ، منفصلا ومستقلا بعض الشيء عنه ،  
 كما فى وضع حلية سطحية فوق سيف أو درع • وهناك فى العادة سبب  
 وراء هذا الفصل غير مجرد الافتقار الى القدرة الفنية • ففنان مثل فان خوج  
 قد يتأثر بمشاعره الداخلية ، وباهتمامه بصفات معينة للون وللمسة الريشة  
 بحيث تبدو له الفروق فى مادة الموضوع الخارجية شيئا لا أهمية له •  
 ومن الجائز أن يكون السيف أو الدرع ، فى بيئة مرفهة وآمنة نسبيا ،  
 قد فقد فعلا ما كان له سابقا من ضرورة وظيفية ملححة وأصبح هو نفسه  
 حلية أكثر من أن يكون سلاحا • ومواضيع الرسوم الدينية أصبح الناس  
 وعلى الأقل رعاة الفن لا ينظرون إليها بصورة جدية جدا ، بحيث أصبحت  
 الموضوعات الحزينة والسعيدة ، والدينية والدنيوية ، مجرد وسائل لأسلوب  
 يتم بأنه فى روحه أسلوب جمالى يهتم بالزينة فى المقام الأول • فليس

هدف التحليل الأسلوبى تقيم مثل هذه السمات بل وصفها ، ووصف  
علاقتها بما يحيط بها من اتجاهات وظروف اجتماعية ، اذا كان ذلك ممكنا .

والسمة فى الشكل والأسلوب الجمالى ليست وحدة أو عنصرا مستقلا  
ومنفصلا ، يستطيع الاحتفاظ بذاتيته دون تغير فى مجموعات مختلفة ، بل  
هى وليدة التحليل الحسى والعقلى ، وتوجد دائما فى شكل أو كيان  
كلى ، كبير أو صغير . ففى كيان كبير مركب ، مثل الصورة أو السفينة ،  
يستطيع المشاهد أن يميز كيانات أو أشكالا أصغر وأبسط ، كاجتماع  
الأشكال والألوان الذى يكون وجها انسانيا فى مجموعة من الناس ، أو  
الجمع بين طبقة الصوت والسمات الايقاعية التى تكون شكلا موسيقيا  
ميلوديا . وأية سمة مثل احمرار اللون أو تناثر النغم تتأثر بعض التأثير  
بما يحيط بها ، فقد يبدو اللون مشرقا أكثر أو قاتما أكثر ، أو يبدو النغم  
أكثر أو أقل تناثرا تبعا للوسط المباشر والكلى الذى يحيط به فى العمل  
الفنى .

ومن ثم فان وصف أسلوب من الأساليب - فى صورة مجردة أو  
كما يتمثل فى عمل فنى - لا يمكن أن يكون مجرد سرد لسمات منفصلة ،  
بل يجب أن يبين طريقة الترابط بين السمات فى العمل الفنى كله ، وفى  
أجزائه الكبيرة ، وفى الأجزاء الأصغر داخل هذه الأجزاء الكبيرة .  
فالأحمر والأزرق يختلفان اختلافا كبيرا اذا ظهرا كخطوط صغيرة داخل  
نسيج مبرقش ، أو كأجزاء صغيرة متساوية داخل تصميم نسيجي مركب ،  
أو كمساحات كبيرة متباعدة من الأحمر والأزرق الصافى . ويختلفان أيضا  
اذا عرضا عرضا كزخرفة بحتة أو كتفاصيل رمزية فى شعار أسرة نبيلة .  
ونعمة شئ جوهرى فى مفهوم الأسلوب ، وهو طريقته الخاصة فى الجمع  
بين الأجزاء المادية الملموسة والسمات الداخلة فيها ، بحيث تحدث تأثيرا  
كليا واضحا مميزا . ومع أن هذا الجمع يختلف الى حد ما فى كل عمل  
فنى معين وفى كل أسلوب فرعى ، الا أنه يستطيع الإبقاء على شئ من

الذاتية والطابع في الأوساط المختلفة بحيث يمكن استخلاصه ، وتسميته ، وتمييزه . ويمكن أيضا أن يكون هناك فرق محسوس بين الأسلوب في شكله الخالص البحت ، وحين يظهر في أشكاله النموذجية الأصيلة ، وبين الأسلوب نفسه إذا ظهر في أشكال مختلطة ، غير خالصة وغير نموذجية .

ومن الناحية العملية فإن أية سمة أو أى نمط - حتى تلك السمات أو الأنماط التى تعتبر عادة بسيطة وأولية ، يمكن تحليلها سيكولوجيا الى مجموعة صغيرة من السمات الفرعية التى يتصل بعضها ببعض الآخر ، فأية حالة معينة من اللون الأحمر يمكن تحليلها الى درجة معينة من اللون من حيث الحدة أو الكثافة ، ومن حيث النألق أو الأشراق . والفروق الدقيقة التى تنشأ من تنوع الألوان بهذه الطرق قد تكون أو لا تكون ذات أهمية فى تحديد الأسلوب . وعندما يريد الانسان أن يصف التباين الشديد فى الأسلوب بين التصوير الكلاسيكى وتصوير الباروك ، ففى مقدوره أن يستخدم مفاهيم ولفظ عن « الخطوطى » و « التصويرى » كسمات مفردة أولية ، ولكنه اذا أراد المقارنة بين رسامين يصوران بأسلوب الباروك مثل روبنز وفرمير Vermeer فقد يكون من المهم أن يفرق بين مختلف عناصر الأسلوب التصويرى ومكوناته . وهذا ما فعله ولفظ بصورة عامة فى تحديداته الموجزة للتأثيرات المتعارضة الخمسة (\*) . والسمة التى تسمى « تصويرية » Painterly هى نفسها نتيجة مشتركة لسمات فرعية مثل « انخفاض أهمية الخط Depreciation of Line » و « اندماج الأشياء » ، « فهم العالم على أنه صورة متغيرة » ، وقد يعرض فنانان تصويريان هذه السمات الفرعية بدرجات متفاوتة .

والفرق بين السمات والسمات الفرعية هو فرق نسبي فقط ، وهو

---

(\*) أنظر المقدمة ص ١٤ لكتاب Principles of Art History ( نيويورك )  
١٩٣٢ ) . وقارن مناقشة هذه التأثيرات التى وردت فى كتاب  
Four Stages of Renaissance Style  
لؤلفه ويلي سيفر Wylie Sypher ( ص ١٩ ) حيث يقول عنها « انها مناقشات  
فى دراسة تطور اساليب عصر النهضة » .

وسيلة لتصنيفها بطريقة منتظمة بمض الشيء ، وليس من الضروري أن تكون السمة الفرعية أصغر من السمة أو أقل أهمية .

• - حيز الأسلوب التاريخي أو توزيعه :

كل أسلوب تاريخي ، باعتباره مجموعة سمات تتكرر في أعمال فنية معينة ، له حيزه المميز أو المجال الذي يظهر فيه . وهذا هو نطاق المكان ، والزمان ، والثقافة الاجتماعية الذي يتجه ويستخدمه ، أو أتجهه واستخدمه . ويسمى هذا النطاق أيضا « منبت الأسلوب » - أي المكان والزمان اللذان ينشأ فيهما أسلوب أو عمل فني ، والشخص أو الأشخاص الذين أنتجوه . وقد يكون موطن الإنتاج هو نفسه موطن الاستعمال ، أو يكون موطنا مختلفا جدا ، كما هي الحال عندما يصنع نوع من الفن في إقليم ما لكي يصدر الى اقليم آخر ، أو يكون من صنع رجال أو نساء ، أو طبقة اجتماعية معينة ، لكي يستخدمه الجنس الآخر أو تستخدمه طبقة اجتماعية أخرى . وكثيرا ما توجد أعمال فنية « كقطع تجارية » بعيدا عن منبتها الأصلي ، والجماعة التي تصنع الأسلوب قد تبقى في مكان معين ، أو تتجول في أماكن بعيدة مثل الشعب الكلتى . وقد ينشأ الأسلوب في مكان ما ، ثم ينتقل الى مكان آخر ، ويزول في المكان الأول . وهذه هي مجالاته الرئيسية والثانوية .

وفي حضارتنا الحديثة يتغير توزيع الأساليب تغيرا سريعا ، ثم هو يتغير اجمالا بسرعة متزايدة . ومن الأسباب التي تسهم في هذه الظاهرة سرعة الاتصال ، والمغامرة التجارية ، وتقلب الأذواق الذي يدفع الى رغبة دائمة مستمرة في التجديد . وفي الحضارات الراقية ، وخاصة في عصور الفردية ، يوجه اهتماما أكثر الى الفنانين الأفراد وأساليبهم ، ويميل الناس الى النظر الى الفن كشيء يتقدم أو ينبغي أن يتقدم . ولم يكن الفن القديم والوسيط فنا عديم الشخصية كما يظن في بعض

الأحيان ، غير أن التركيز على الأصالة والتعبير عن الشخصية الفردية كان أقل مما هو في العالم الغربي المعاصر . والفنانون أنفسهم هم الآن أكثر وعياً بأساليبهم ، وأكثر تلهفاً على استنباط أساليب جديدة مميزة تفضل الأساليب القديمة ، أو تختلف عنها على الأقل .

عندما يلقي أحد الأساليب ترحيباً ورواجاً فإنه ينمو ، وينتشر بطرق مختلفة ، ثم يتدهور وينكمش . ويمكن بالرسوم البيانية إيضاح ما يتورده من تغيرات في عملية التوزيع ، أو توزيعه في أي وقت معين ، كما يفعل البيولوجيون لإيضاح توزيع أنماط معينة من الكائنات الحية أو حفرياتها ، وكما يفعل علماء الأنثروبولوجيا لبيان توزيع أنماط معينة من الفأس أو الآنية الصلصالية .

ويمكن وصف توزيع أحد الأساليب ، وما يطرأ عليه من تغيرات ، بطرق مختلفة ، فللأسلوب حيز ثقافي معين ، وحيز اجتماعي ، وحيز جغرافي ، وحيز زمني . وقد يتغير ويختلف عن أساليب أخرى في أي من هذه النطاقات ، أو في كلها معا .

( أ ) ففي النطاق الثقافي قد يحدث التغير والاختلاف من حيث ظهور الأسلوب في فن واحد أو أكثر ، أو في فروع أخرى من الثقافة . فقد تظهر في مجالات الدين ، والفلسفة ، والعلم ، والسياسة ، والاقتصاد والأخلاق ، وأسلوب الحياة العام مركبات من السمات واتجاهات شبيهة بتلك التي تظهر في الفن .

( ب ) وفي النطاق الاجتماعي ، من حيث حدوث التغير والاختلاف في واحدة أو أكثر من الجماعات أو الطبقات السياسية ، أو الاجتماعية ، أو الجنسية ، أو الدينية ، أو في أقسامها . فقد ينشأ أحد الأساليب في إحدى الأمم أو إحدى الديانات ثم ينتشر في أخرى أو في الطبقة العليا المصقولة ثم ينتشر إلى الدنيا ، أو ينشأ بين الرجال وينتشر بين النساء ، أو بين سكان المدن وينتشر بين الفلاحين ، أو بين السكرين وينتشر بين

المدنيين • وقد يكون الأسلوب من صنع المبد أو صغار الصناع للأغنياء والنبلاء •

(ج) وفي النطاق الجغرافي ، من حيث المكان أو الأمكنة التي يصنع فيها الأسلوب ويستخدم • فبعض الأساليب محلي أو ضيق التوزيع وبعضها ينتشر في قارات بأكملها أو في أنصاف كرة بأكملها •

(د) وفي النطاق الزمني ، من حيث فعالية إنتاجه واستعماله في فترات زمنية معينة • فبعض الأساليب قصير العمر ، كأسلوب «المستقبلية» Futurism \* في التصوير • وبعضها يدوم قرونا كالعمارة الدورية Doric Architecture •

وإذا أراد الانسان أن يصف بصورة دقيقة التوزيع المتغير للأسلوب، فإن عليه أن يلاحظ كل هذه الطرق الممكنة التي يظهر بها • وعليه أن يفرق أيضا بين إنتاج أسلوب ما أو أدائه ، وبين استعماله أو الاستمتاع به • ويجب عليه كذلك أن يلاحظ الارتقاء التدريجي في فعاليته وأقبال الناس عليه ، بحيث ينتشر في مساحات أوسع ، ويصنع بقدر أكبر ، وربما بأيدي فنانين أفضل ، وتستخدمه جماعات أرقى وأرفع ، ثم يلاحظ ما يعتوره من تدهور وانكماش تدريجي أو فجائي •

## ٦ - تسمية أساليب معينة وتعريفها

يتطلب نمو المورفولوجيا الجمالية أن يجمع فريق من العلماء على أن يأخذوا نهائيا بأسماء معيارية لكل أسلوب ، وبتعريفات مقبولة وموحدة إلى حد معقول ونحن لا نزال بعيدين عن تحقيق هذا الأمر • وتعرض هذا الطريق صعوبات شديدة ، غير أن هناك بعض التقدم في هذا الاتجاه •

---

(\*) حركة في الفن والموسيقى والأدب بدأت في إيطاليا حوالي سنة ١٩١٠ وتميزت بمحاولة التعبير الشكلي عن الطاقة الديناميكية والعمليات الآلية التي يشتمل بها هذا العصر .  
( الترجمة )



فكلمة واحدة مثل « روكوكو » يمكن أن تقوم مقام الكثير من الوصف التفصيلي بالنسبة لأولئك الذين يفهمونها . كما يمكن أن يزداد وصفها بشتى الطرق ، فنقول « صينة ثقيلة ساذجة من الروكوكو » ، أو « روكوكو مع قليل من خصائص طراز لويس السادس عشر » . ويعرف قاموس وبستر أسلوب الروكوكو بأنه أسلوب زخرفى نشأ فى فرنسا فى عهد لويس الخامس عشر خاصة ( ١٧١٥ - ٧٤ ) ووصل الى حدود التطرف فى ايطاليا وألمانيا فى القرن الثامن عشر ، ويتميز بأشكال فراغية مقوسة ، ويخطوط خفيفة منحنية غريبة الشكل كثيرا ما تكون مناسبة ، أو مقلوبة ، أو غير متسقة ، وبزخرفة مكونة من التلطيم بالصدف . ومن ثم فإن الروكوكو هو أى أسلوب زخرفى يتميز باللتحنيات والزخرفة المفرطة . ( وكلمة « مفرطة » هى موضع نقاش من حيث صلاحيتها للتقييم ) . والطراز القوطى فى العمارة يعنى الأقواس المدببة ، والقباء المرتفعة ، والسقوف المائلة ، والأعمدة الرشيقة ، والجدران الرقيقة ، والتوافد الكبيرة المصنوعة من الزجاج الملون ، والزقزقات ، الخ ، رغم أننا قد نطلق على أحد الأبنية اسم « قوطى » دون أن يكون متسما بكل هذه السمات .

ولتحديد أسلوب قبرى بأكثر ما يمكن من الوضوح لبيان طبيعته واختلافه عن غيره ، يجب على المرء أن يحدد ( أ ) النطاق التقريبى لتوزيعه أو منبته ، بحيث نضع على حدة عددا من منتجات الفن داخل هذا النطاق (ب) السمات التى يعتقد أنها تميز هذه المنتجات . ويبدأ بعض المؤرخين أحيانا بفكرة نطاق معين ، مثل فرنسا فى القرن الثامن عشر ، ثم يحاولون وضع قائمة بسمات الفن البارزة فى هذا النطاق . وقد يجدون فيه عدة أنواع مختلفة من الفن بحيث لا يمكن لأسلوب واحد ، أو لمجموعة من السمات أن تميز الكل الفنى ، وقد يضطرون الى تمييز عدة أساليب فى هذه الفترة ، بعضها أكثر أهمية ، والبعض أقل أهمية . أما الطريقة الأخرى فهى البدء بفكرة مجموعة من السمات ، أى بفكرة

مجردة عن الأسلوب مثل « الباروك » أو « الرومانتيكية » ثم نسأل عن مكان وزمان وجودها فى الفن ، وهذه الطريقة قد تذهب بنا بعيدا فى ميدان البحث ، غير أن الطريقتين لازمتان لتكمل الواحدة منهما الأخرى: فأحدهما استقرائية وتركيبية ، والأخرى استنتاجية وتحليلية تستخدم مفهوم الأسلوب كفرض يقوم عليه البحث •

وقلما تفصل الأساليب عن بعضها بعضا انفصالا دقيقا مطلقا ، وهى دائمة التغير ، والنمو ، والتدهور • أما من حيث مجالاتها والسمات التى تحدد بها ، فهى تتداخل وتغوب فى بعضها بعضا • وهذا صحيح حتى بالنسبة للأساليب التى تبدو متناقضة ومتنافرة من حيث معناها المجرد • وقد يحاول أحد الفنانين أن يجمع بين أحسن عناصر أسلوبين متافضين ، أو ينتقل تدريجيا من هذا الى ذاك فينتج ما قد يصفه المؤرخون بأنه أسلوب مختلط أو انتقالى •

ولكى يحدد الانسان بوضوح نطاق امتداد الأسلوب ، فعليه أن يبين الفترة ، والمكان ، و « الناس » • والناس الذين ينتشر بينهم أحد الأساليب قد يكونون كبرى العدد - سكان أمة أو قارة - أو يتألفون من مدرسة صغيرة أو جماعة تهدف الى تحقيق مصلحة مشتركة • مثل رسامى قرية باريزون الفرنسية أو جماعة أسلوب المستقبلية ، أو الأسلوب التكعيبي • وقد تكون الجماعة قليلة العدد ولكنها منتشرة فى كل أنحاء العالم ، مثل جماعة الرسم التعبيرى المجرد المعاصرة • وقد سبق أن ذكرنا أن « الناس » قد يكونون فنانا واحدا ، كما فى أسلوب رافايل أو ملتون ، ولكن اذا مارس هذا الأسلوب أو قلده فنانون آخرون كتلاميذ الفنان أو مساعديه ، فانه يصبح أسلوب « مدرسة » ، أو مرسوم ، أو حركة ، أو أى تجمع آخر • فاذا قلنا « صورة رافايلى » ، فليس من الضرورى أن تكون من صنع رافايل •

وقد يصل ضيق حيز انتاج أحد الأساليب الى اتحصاره فى أعمال

فنان واحد مثل بيكاسو ، وفى نوع واحد من الفن مثل الرسم ، وفى فترة واحدة من حياته مثل « الفترة الزرقاء » ويشير المؤرخون الى أسلوب ال جركو El Greco القديم تحت تأثير تنورتو ، والى أسلوبه المتأخر الأنشبه ببعض اللوحات الجصية Fresco فى أواخر العصر اليزنطى المتأخر ، وهو أسلوب يتسم بالطابع الفردى ، الروحاني ، غير الواقعى ، مع كثير من اطالة الأشكال ، والألوان المتوهجة الغامضة .

وفى بعض الأحيان يكون من المستحيل أن نحدد مكان أسلوب فنى من الناحية الجغرافية أو الزمنية لافتقارنا الى معلومات عن أصله أو منبته ، وقد توحى معلومات جزئية ، أو تشابه جزئى بينه وبين أساليب معروفة ، بأصل أو منبت فرضى ، أو باحتمالات عديدة أخرى . والى أن تظهر معلومات أخرى لا يستطيع المرء تحديد المكان الا على وجه التقريب كأن نقول ان مكان الأسلوب هو آسيا الصغرى خلال الألف الأولى قبل الميلاد مع احتمال تلونه بأثر حثى . وينصرف جهد المؤرخ دائما الى تحديد مكان الأسلوب بأكثر ما يستطيع من الدقة فى بيئة مكانية زمانية ثقافية ، ولكن ينبغي علينا مؤقتا أن نعتبر أن مثل هذا الأسلوب لا مكان أو لا زمان له ، أو أنه يفتقر الى الاثنين معا ، أى أنه مركب من السمات منفصل عن غيره ، وغير مستقر ، وليس له منبت معروف .

وعندما يحاول العلماء تكوين فكرة جديدة عن أحد الأساليب ( أسلوب جديد أو أسلوب قديم عرفوه حديثا ) فانهم كثيرا ما يختلفون على الاسم الذى يستخدمونه لهذا الأسلوب وعلى المعنى الذى ينبغي أن يتضمنه هذا الاسم . وفى حالة الانطباعة ، هل تكون محاولة تسجيل انطباع سريع عابر عن ظواهر جارية هى أهم خصائص هذا الأسلوب ؟ فإذا كان الأمر كذلك ، فان الرسامين هويلر وديجا - الأول بفراشته كرمز لهذا الهدف - يمكنهما الادعاء بأنهما انطباعيين . وإذا كان « اللون المقطع » كوسيلة لتمثيل انعكاسات ضوء الشمس المتذبذبة على الأشياء

الملونة فى المراء ، هو الهدف الرئيسى ، فان هذين الرسامين ليسا انطباعيين نموذجيين ، بينما يكون مونييه وسيسلى انطباعيين ، وهناك الآن تركيز على هذه الفكرة الأخيرة عن الانطباعية ، وهى فكرة تقصر المصطلح على الفن التصويرى ، ولهذا تكون أقل نفعا اذا طبق مصطلح الانطباعية على الموسيقى أو الشعر . وتنشأ مسائل من هذا النوع فيما يختص بكل مفهوم رئيسى عن الأسلوب تقريبا .

وثمة سؤال آخر ، ما هى الأعمال والأنماط الفنية ، وما هى مدارس الفنانين ، التى يمكن اعتبارها نماذج لأسلوب معين مثل « الباروك » ؟ فالقول بأن « أسلوب الباروك ظهر فى هذه الأماكن فى هذه الأزمنة » يتضمن تعريفا معينا لكلمة الباروك ، كما يتضمن مفهوما معينا عن أسلوب الباروك فاذا غيرنا التعريف تبع ذلك حتماً تغير الدلالة ، وهذه مشكلة لفظية تصل أساساً بالمعنى اللغوى ولكنها وثيقة الاتصال بوصف الحقائق التاريخية ، ومفهوم أسلوب ما له تاريخه الخاص بمنزل عن الأسلوب فى حد ذاته ، وكثيرا ما يكون من الصعب تتبعه . فكلمة باروك أرجعت فيما مضى الى اسم يطلق على لؤلؤة ذات شكل غير منتظم ، ويرجمونها الآن الى اسم نوع من القياس المنطقى . وفى أى من الحالين ، فان انتشار هذا الاسم وهذا المفهوم بحيث يشمل نطاقات ثقافية واسعة وشديدة الاختلاف يعتبر خيلا هاما فى التاريخ الثقافى . وكقاعدة عامة فان هذا المفهوم يجىء بعد فترة طويلة من انتشار الأسلوب نفسه ، الذى لا يكون له عادة فى بادئ الأمر تعريف واحد ، عام ، مقبول . ومشكلة تسمية الأسلوب ، والنماذج التى يطلق الاسم عليها ، تلقى اهتماما متزايدا عندما يفحص المؤرخون تاريخه الماضى . وفى القرن العشرين فقط أصبح الاهتمام بالأساليب شديدا الى درجة أننا نحاول الآن تسمية وتصنيف الأساليب المعاصرة بالتفصيل فى مراحلها التجريبية الأولى ، وتوقع فى شغف ما يحدث فى الأسلوب من تغيرات فى المستقبل . أما كيف التصق اسم متداول بأسلوب معين فى بادئ الأمر فهو شئ كثيرا ما يصعب تتبعه ،

ومن الواضح أنه جاء نتيجة لسلسلة من تداعي الأفكار الطارئة ،  
لا الاختيار الرشيد . واشتقاق الاسم ومعناه القديم قد يبعدان كل البعد  
عن المعنى الذى يعطيه اياه واضعو النظريات بعد ذلك . فقدم الانتظام ،  
والترابة هما سمتان من سمات اللآلئ والرسوم التى تسمى بهذا الاسم ،  
غير أن التشابه هنا عويص الفهم بعض الشيء ، وأصعب منه ذلك التشابه  
بين الرسوم وبين القياسات المنطقية التى تسمى باروكو Baroco  
أما كلمة روكونو فانها مشتقة من كلمتى Coquille, Rocaille  
بمعنى الصخر والحار أو الصدف ، وهى أشياء كثيرا ما كانت تستخدم  
كصميمات فى الزخرفة الفرنسية ابان القرن الثامن عشر ، ولكنها لا تدل  
دلالة قوية على طبيعة الأسلوب كله . ومن الجائز أن تطلق مثل هذه  
المصطلحات فى بادئ الأمر بطريقة عرضية مجازية على نوع من الفن ،  
غامض الدلالة ، ثم تدخل نطاق الاستعمال الفنى تدريجيا ، وتفقد معانيها  
الأصلية تقريبا . ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن كلمة « قوطى » التى  
كانت تشير قديما الى القوط ثم طغت عليها بعد ذلك أفكار أخرى ، وعن  
كلمة « روماتيكى » التى كانت تشير الى قصص العصور الوسطى ، وإلى  
اللغات المشتقة من اللاتينية ، وإلى روما فى نهاية الأمر . ولا شك أننا  
نستطيع أن نضع من جديد أسماء أكثر دقة للأساليب ، مع تعاريف  
موضوعية أكثر وضوحا ، غير أن الاستعمال المستقر يصعب اغتاله وعدم  
المبالاة به . ومن ثم فإن جهدا كبيرا يبذل الآن لتصحيح التعاريف  
والدلالات الخاصة بأسماء الأساليب التقليدية المنسمة باللبس والابهام .  
وفى حالة القوطى ، والباروك ، والروكونو ، وأسماء كثيرة أخرى ، كان  
لا بد من أن تستبعد منها المضامين التقييمية التى تعنى المغالاة ، والزخرفة  
المفرطة ، والدوق الرديء ، وما شابه ذلك ، وتوضع مكانها سمات أخرى  
أكثر موضوعية .

ومن الناحية المنطقية فإن مضمون اسم الأسلوب أو تعريفه المجرد  
ينبغى أن يكون متفقا مع ما نفترض أنه يدل عليه أو يشمل . فإذا عرفنا

الروكوكو معنويا بأنه « الخفيف » ، و « المنحني » و « غير المتناسق » ،  
فأنا لا نستطيع منطقيا أن نطلق هذا المصطلح على شيء ثقيل ، ومحدود  
بخطوط مستقيمة ، ومتناسق . وإذا عرفناه بطريقة تستبعد النماذج  
النمطية للطراز لويس السادس عشر ، فأنا لا نستطيع أن نستخدم لفظ  
الروكوكو كأنه مساو للطراز الفرنسي في القرن الثامن عشر . وإذا  
عرفنا أسلوبا على أساس سمات معينة ، ووضعنا أعمالا فنية معينة ، أو  
مدارس فنية ، أو فنانين ، أو فترات فنية ، تحت هذا الأسلوب ، فإن تلك  
السمات المحددة يجب أن يكون من الممكن ملاحظتها في هذه النماذج  
والأمثلة . ولا يكاد يكون من المتوقع أن تمثل في « كل » النماذج « كل »  
السمات المحددة ، لأن هناك الكثير من التنوع في أية فترة حديثة ،  
ويستطيع المرء أن يتجاوز عن ذلك بأن يقول : ان السمات المحددة شائعة  
في الأسلوب أو مميزة للأسلوب في شكله النمطي القح ، دون أن يقول  
إنها جوهرية ، أو شاملة ، أو ضرورية . ولكن إذا كانت الحالات الشاذة  
كبيرة وهامة فإن إطلاق المصطلح أو تطبيقه يصبح أمرا مشكوكا فيه .  
وعلى المرء إذن أن يختار بين أمرين إما إعادة تعريف المصطلح بحيث  
يشمل الأمثلة الشاذة ، أو وضع هذه الأمثلة تحت اسم أسلوب آخر .  
وفي الحديث العابر ، بل وفي الكتابة المبسطة عن تاريخ الفن ، ليس ثمة  
ضرر كبير في وجود قدر قليل من التناقض واللبس بين المعنى الإضافي  
الذي توجيه أسماء الأسلوب وبين معانيها الأصلية ، غير أن ذلك يعوق  
التفاهم الدقيق على المستوى العلمي الأعلى . ولا شك أن الالتباسات الحالية  
في الاصطلاحات الخاصة بالأسلوب تعتبر عائقا خطيرا أمام البحث في  
تاريخ الأساليب وتطورها .

وينشأ الالتباس بوجه خاص من الإشارة المزدوجة لمفهوم كل  
أسلوب الى ( أ ) مجموعة من السمات تعتبر مميزة للأسلوب (ب) فترة  
معينة أو أصل معين يفرد له مكان على أساس تواريخ محددة ، وأماكن  
محددة ، وشعب معين ، بما في ذلك أفراد من الفنانين وأعمالهم الفنية .

والدراسة الأولى للأسلوب تحت هذا الاسم أو ذاك إنما تقوم عادة على مجموعة محدودة من الأشياء ، أنتجها فنانون مكان معين في فترة محدودة من السنين . ومن ثم فإن مفهوم الأسلوب هو نوع من القاسم المشترك الأعظم للخصائص التي تبدو هامة في هذه الأعمال الفنية . وهكذا وضع ولفن مفهوم الجديد عن الباروك بمقارنة نماذج معينة من الرسم والنحت الأوروبي ، والعمارة الأوروبية ، أغلبها من القرن السادس عشر ، بنماذج أخرى أغلبها من القرن السابع عشر .

ولقد استتج بعض القراء قليلى الحذر أن فن القرن السابع عشر « كله » كان يتميز « بكل » خصائص الباروك المحس التي حددها ولفن ، وأنه لم يتسم بهذه الخواص فن من فنون القرون الأخرى ، وهذا رغم أن ولفن قال صراحة : أن بعض خصائص القرن السابع عشر توجد في القرنين السادس عشر والثامن عشر . ولقد أشرنا الى أن بعض فنانى القرن السادس عشر مثل تنورتو كانوا في بعض الأحيان أكثر ابتعاا لأسلوب الباروك ( بالمعنى الذى قصده ولفن ) من بعض فنانى القرن السابع عشر ، مثل بوسان في لحظاته الأكثر نزوعا الى الكلاسيكية . وليس هناك خطأ في جعل مفهوم الأسلوب يشير الى فترة معينة في الفن ، والى سمات الفن الرئيسية البارزة في تلك الفترة ، فهذه مهمة جوهرية في كتابة تاريخ الفن ، والخطأ إنما ينشأ عن المغالاة في تبسيط الحقائق : أى من افتراض أن كل الفن في تلك الفترة هو من أسلوب واحد ، وأنه لا تظهر على الإطلاق خارج تلك الفترة أمثلة لهذا الأسلوب .

وإذا بدأ المرء بفكرة فن الباروك على أنه فترة زمنية ، وكذلك بفكرة أسلوب معين على أنه مميز لهذه الفترة ، فإن ذلك يفريه على أن يفسر الكثير من فنانى ذلك العصر وأعمالهم الفنية على أساس ذلك الأسلوب ، وينزع الى المبالغة في وصف التقاط التي يتفق فيها هؤلاء الفنانون وتلك الأعمال الفنية مع هذا الأسلوب والى الافلال من شأن هامالك من اختلافات .

وليس من السهل دائما أن نقرر ما هو الأسلوب الذي كان فعلا أكثر الأساليب تميزا لمكان معين وفترة معينة . فهل هو الأسلوب الذي كان غالبا فعلا على الفن في ذلك الوقت ؟ غير أن هذا الأسلوب ربما كان بقية احتفظت بنفسها من الماضي ولم يعد يبدو لنا الأسلوب الذي يمر عن ذلك العصر تميرا صادقا خلافا . وهل هو الأسلوب الطبيعي ، الذي سيطر بعد ذلك على عصر تال ؟ ولكن أى حق لنا فى أن نصف أسلوبا مهما بعض الشيء ولا تتبعه الا القلة ، أسلوبا يمثل عصره أصدق تمثيل ؟ ان حكمنا فى مثل هذه الأحوال لا بد أن يتأثر بمعرفتنا بأحداث حدثت بعد ذلك ، وبتقديرنا الخاص للقيمة .

#### ٧ - الأساليب الكبرى فى الفنون الغربية ، تغير المفاهيم عن طبيعتها ومجالها ، تصنيف الأساليب :

فى التاريخ الحديث والنظرية الحديثة للأساليب ، ظهر اتجاه ( تحت تأثير كبير من العلماء الذين كتبوا باللغة الألمانية ) الى توسيع مدى نخب قليلة من المفاهيم . ويرجع هذا بصورة جزئية الى رغبة فلاسفة التاريخ فى نشر المذاهب التى أخذوا بها ( مثل فكرة سبنجلر عن الفن الفوتى ) كما يعود الى حد ما الى اكتشاف تشابهات فعلية ومؤثرات بين مختلف الفنون أكثر مما كان معتقدا . ويقبض كارل ج. فردريك قول عالم الآثار لودفيج كرتيوس Ludwig Curtius ، فى توسيع معنى « قوطى » على هذا النحو . قال كرتيوس ، « لا أقصد بكلمة قوطى مجرد التذوق الفنى لكاتدرائية قوطية أو لمذابيح الهياكل القوطية المتأخرة ، ولكنى أقصد كل عالم أواخر العصور الوسطى ، بجوهره الدينى ، والروحي والأخلاقي ، وهو العالم الذى تخلده موسيقى جوهان سيستان باخ » \* .

(\*) انظر مقال « الأسلوب والتفسير التاريخي » فى مجلة Journal of Aesthetics and Art Criticism العدد ١٤ فى ٢ ديسمبر سنة ١٩٥٥ . ص ١٤٢ .



ومثل هذا التوسع فى مصطلح « قوطى » بحيث يشمل فترة أطول كثيرا وأنواعا من الأساليب أكثر من المعتاد ، لا يعتبر مجرد خلط طائش ، انه يعبر عن اعتقاد موزون بأن هناك « روحا » بعيدة الأثر تم هذا المجال الأوسع ، وتستحق أن يطلق عليها اسم « قوطى » أكثر مما تستحقه تلك الأساليب الصغيرة التى يقتصر عليها ذلك الاسم عادة . وهذه القضية موضع جدل ، وعلى أية حال فانها تثير السؤال : كيف يمكن التوفيق بين مثل هذه المعانى المختلفة ؟ فهل يمكن أن يحدد ما هو « قوطى » بالمعنى الواسع على أساس السمات التى يمكن ملاحظتها ، وعلى أساس « الجوهر الروحى » سواء بسواء ؟ فإذا كان الأمر كذلك ، فما هى السمات التى تشترك فيها موسيقى باخ والمذبح القوطى ؟ وهل يعتبر الاثنان أساليب فرعية من الفن القوطى ، وما هى الفترة المحددة التى يشملها الأسلوب القوطى ؟

وفى عملية التوسع هذه اكتسبت قلة من مفاهيم الأساليب مجالا واسعا لأنها كانت محددة تحديدا غامضا ومتداخلة فى بعضها بعضا . وفى الوقت عينه ضاق نطاق مفاهيم كثيرة أخرى أو أهملت . فمفهوم « النهضة » مع أنه كان لا يزال مفهوما عريضا ، الا أنه استخدم فى القرن التاسع عشر (استخدمه بانستر فلتشر مثلا فى كتابه \* History of Architecture ( لندن ١٨٩٦ ) ) ليشمل ما يسمى الآن « التكلف » Mannerist و « الروكوكو » بالإضافة الى معناه الحالى ، فقد جرت العادة على اعتبار الروكوكو مماثلا تقريبا لطراز « لويس الخامس عشر » ، وقصره على الأسلوب الزخرفى الفرنسى فى ذلك العهد . أما الآن فان هذا الاسم يطلق غالبا على كل الفنون فى أوروبا فى القرن الثامن عشر كله . وهكذا استخدمت قائمة موجزة من المفاهيم الكبرى للأساليب ، مثل النهضة ،

(\*) أسلوب فنى ظهر فى أوروبا فى الجزء الأخير من القرن السادس عشر - يتميز بعدم التناسق فى المساحات ، وبالمبالغة فى الطالة الأشكال الانسانية .

( الترجمة )

والباروك ، والتكلف ، والكلاسيكى الجديد ، والرومانتيكى ، لتشمل كل الأساليب الحديثة فى كل الفنون . وهكذا يصبح « لويس الخامس عشر » أسلوبا فرعيا من « الروكوكو » .

وفى الوقت عينه ، فإن هذه القائمة ( مع تغيرات طفيفة ) يستخدمها بعض المؤرخين كأساس لنظام يقسم التاريخ الحديث للثقافة الغربية الى فترات . « فالباروك » لا يعنى أسلوبا أو عدة أساليب بقدر ما يعنى فصلا تاريخيا شاملا خلال فترة معينة أى أنه قسم مكاني وزماني فى المجرى الكلى للأحداث الانسانية ، تكون فيه كل أساليب الفن مجرد أنماط جزئية يتألف منها .

وثمة مجهود يبذل لتكوين تصنيف منظم للأساليب وذلك بوضع أساليب معينة تحت غيرها ، من الأوسع الى الأضيق ، غير أن هذا المجهود لا تزال تنوقه الاشارة المزدوجة الى السمات والأنماط المجردة ، والى الفترات الرئيسية للفن والتاريخ الثقافى . فأيهما يكون موضع التركيز والتأكيد ؟ ان علم البيولوجيا أيضا يواجه هذه المشكلة ، فى التفريق بين التصنيف الشكلى للحيوانات والنباتات الحية والمنقرضة وبين الوصف الزمنى لتطورها . وكذلك تنشأ بصورة دائمة مشكلات التسمية الأسلوبية : ومثل ذلك ، هل نعتبر طراز « تشينديل الصينى » Chinese Chippendale \* قسما فرعيا من الروكوكو ، بالمعنى الواسع جدا والدولى لهذا المصطلح ؟ ان هذا الطراز وطرازات انجليزية معاصرة يمكن اعتبارها من طراز « الروكوكو الانجليزى » كما سمي طراز درسدن زونجر « Dresden Zwinger » الروكوكو الألماني .

ومن ثم فإن نقل فكرة الروكوكو فى الحلية ، والأثاث ، والعمارة،

---

(\*) نسبة الى توماس تشينديل Thomas Chippendale ( ١٧٧١ ) وهو نجار

انجليزى كان يصنع الأثاث .

وهو طراز فى صنع الأثاث انتشر فى نهاية القرن الثامن عشر ويميز بزخرفة من

( الترجمة )

طراز الروكوكو .

من موطنها الفرنسي الأصل في عهد لويس الخامس عشر ، الى أساليب مماثلة نوعا ما في الفنون نفسها عبر القنال الانجليزى أو فى ألمانيا والنمسا ، هذا النقل يتضمن توسيعا للمفهوم من نواح جغرافية واجتماعية ، على أسس الأماكن والشموب . وفى هذه الحالة يكون من الواضح أن فترة الأسلوب ترجع بدرجة كبيرة الى انتشار الأذواق والأنماط ، عن طريق المحاكاة ، وفى بعض الحالات عن طريق تحول الفنانين جيئة وذهابا ، فى مختلف البلدان .

وإذا ما امتدت دلالة المفهوم على هذا النحو ، أصبح لازما علينا أن نعيد تحديد مضمونه تبعا لذلك . فما الذى يعنيه لفظ « الروكوكو » ، اذا كنا نتحدث عن الروكوكو الاسبانى والايطالى ؟ وإذا كان الروكوكو يشمل أثاث تشبديل فما هى السمات الأسلوبية التى يشترك فيها مع الروكوكو الفرنسى ؟ ان طراز لويس الخامس عشر يركز على الخفة فى الشكل واللون ، وألوان خفيفة من طلاء الذهب والباستل ، والتجيد الحريرى الخفيف الموثى مع رسوم غير متناسقة . ويصلح طراز تشبديل لحشب الماهجونى والجوز ، والألوان الداكنة والأشكال الثقيلة . ويشترك الطرازان فى استخدام شئ من الزخرفة الصينية بين الحين والحين . وطراز تشبديل تفلب عليه الخطوط المنحنية ، وان لم يكن ذلك بصورة دائمة ، كما يكون فى بعض الأحيان أخف شكلا من الأثاث الانجليزى السابق . وكلما اتسع مدى مثل هذا المصطلح ليشمل المزيد والمزيد من مختلف الأنواع ، والأماكن والأزمنة ، فان التعريف المجرد يجب أن يكون أعم وأكثر بساطة ، على أساس سمات أقل . فهل نضع فن القرن الثامن عشر الفرنسى كله اiban العهد القديم ، بما فى لك عهد الوصاية (Regency) وعهد لويس السادس عشر ، تحت الاسم الرئيسى العام « روكوكو » ؟ وهل يعتبر طراز شرأتون وطراز هبلهويت\* من نوع

(\*) نسبة الى Sheraton ، Hepplewhite من صناع الأثاث الانجليزى .  
( الترجمة )

الروكوكو مثل طراز تشبديل سواء بسواء ؟ فإذا كان الأمر كذلك ، فإنه ينبغي علينا ألا نعتبر الشكل العريض الواسع ذا الخطوط المنحنية ، كما فى قوائم الأثاث المحفورة على شكل برائن الحيوان Cabriole Legs من السمات الأساسية لطراز الروكوكو بوجه عام .

وعندما يوسع المؤرخ دلالة اسم أسلوب على هذا النحو ، فيمتد أكثر فأكثر من حيث المكان والزمان ، فإنه يتعرض ثانية لخطر المغالاة فى تبسيط الحقائق لكى تتفق مع المفهوم ، وينزع الى التضاضى عن الكثرة والتنوع المتزايدين فى المجال المفروض أن يشمل مفهوم الأسلوب ، كما ينزع الى تخيل وجود روح غامضة ، غير ملموسة ، وراء كل هذه الفروق تعمل على توحيدها . وهذا هو الخطأ المستمر الذى يرتكبه المؤرخون والفلاسفة الذين أخذوا بالمبادئ الأفلاطونية . ولقد كان هذا الخطأ ملحوظا بوجه خاص فى مفاهيم الأساليب الوطنية المزعومة ، كالأسلوب اليونانى ، أو الايطالى ، أو الألمانى ، التى يحاول المؤرخون الوطنيون أو المحسنون لمرقيتهم أن يضموا منها أقساما تاريخية كبرى . وقد انزلق تين وسيموندرز فى هذا الخطأ ، فوضعا تعميمات شاملة عن مجالات فنية واسعة كالتشيلية اليونانية ، والرسم الايطالى ، والرسم الهولاندى ، دون دراية كافية بما فى كل من هذه الفنون من فروق وتنوعات .

#### ٨ - أساليب الفنون المتعددة وأساليب ثقافة بأكملها ، روح الأسلوب وعصره

قد ينشأ عن عملية امتداد ثقافى فى فترة ومكان معينين تقريبا وبين شعب معين فى نفس المكان والزمان ، أن ينتشر أحد الأساليب من فن الى فن آخر ، وربما ينتشر أيضا فى كل فنون ذلك العصر ، وبذلك يصبح حركة ثقافية شاملة ، بعيدة المدى . وقد تحدثت حركات متصلة بهذه الحركة فى مجالات الدين ، والفلسفة ، والعلم ، والسلوك السياسى ،

والاجتماعي ، فتجتمع كلهما في اتجاه ثقافي واحد كبير مثل الحركة الروماتيكية التي سادت أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر . وفي هذه الحالة توجد سمات مجردة معينة كحب الحرية ، والتعبير ، والطبيعة ، والعاطفة ، تربط المنتجات النموذجية لهذه الحركة في كل هذه المجالات المتنوعة . وهكذا تعتبر الروماتيكية ، كأسلوب فن ، وحياء ، وفكر في كل مظاهر الفن ، والحياة والفكر ، حركة واسعة النطاق ثقافيا . ويمكن أن تسمى أسلوب فنون متعددة بوصفها تتمثل في الكثير من الفنون ، والمهارات ، ووسائل التعبير ، أما إذا اقتصر الأسلوب على فن واحد فانه يسمى أسلوب فن واحد . وعلى أساس الحاسة أو الحواس التي تتأثر بالأسلوب ، فانه يمكن أن يكون أسلوب حاسة واحدة ( كما في الموسيقى ) ، أو أسلوب حاستين ( كما في الأوبرا ) ، أو أسلوب حواس عدة ( كما في الشعائر الدينية التي يستعمل فيها البخور ) . وإذا تمثل الأسلوب في مجالات غير فنية أيضا ، فانه يمكن أن يكون أسلوب ثقافة بأكملها \* ، أى أنه يكون شكلا مؤقتا ولكنه بعيد المدى داخل النمط الثقافي الكلي لأحد الشعوب في مكان وزمان معينين ، وهو أقل امتدادا من النمط الثقافي الكلي ، لأن هذا النمط يشمل أيضا كثيرا من السمات اللاأسلوبية : أى النواحي التي لا تتميز بها ثقافة العصر أو تختلف فيها عن الأسلوب الرئيسي النموذجي .

وقد لا يتبين المرء ، في مرحلة مبكرة من دراسة فترة معينة ، الاخاصية أو صفة غامضة غير ملموسة تشترك فيها مختلف طرق أحد المصور ومنتجاته . ويمكن للتحليل الأسلوبى الحديث أن يتبع هذه الخاصية تدريجيا ويرجمها الى سمات أكثر موضوعية اذا كانت خاصية حقيقية وليست خيالية . غير أن هناك مصاعب كثيرة في هذا العمل ، فمن

الصعب أن نميز ونصف في كلمات تشابها مجردا بين الموسيقى وبين الرسم ، أو بين الموسيقى والطعام والرائحة . غير أن مثل هذه التشابهات يمكن أن توجد بل هي قائمة فعلا بسبب الوحدة الأساسية للتركيب المصنوع الانساني ، بما في ذلك حواسه كلها ، وبسبب الارتباط الوثيق بين كل الفنون في نمط ثقافي معين . وقد تعم نزعة عاطفية معينة في النمط كله في وقت معين ، كالتمرد أو الانقياد الطبع والبساطة الجمالية ، أو الفجور المفرط . وهذه النزعة يمكن التعبير عنها والرمز إليها في مختلف الفنون مع مجموعة من الأفكار والسمات السلوكية المتصلة بها ، بحيث تشكل أسلوبا واسع المدى . غير أنه ليس من السهل أن نفرق بين تشابه موضوعي نمييا من هذا النوع وبين تشابه يتوهم الانسان أنه قائم بسبب وجود علاقة سببية ترجع الى تجاور في المكان والزمان . فالاستنتاج السريع يفسر أسلوب فان جوخ على أنه تعبير عن جنونه المبكر ، وينسب فصل أجزاء الجسم في الأسلوب التكعبي التحليلي الى « انحلال » الحضارة الحديثة . وقد يربط الرحالة بين أساليب طهى معينة مثل الطهى الايطالى والصينى وبين الثقافات والأساليب الفنية القومية التى اتصلت بها تاريخيا ، ويربط بين عطور قوية نفاذة كالعنبر والعندل وبين ما يتسم به الشرق من تنميق وشهوانية حسية ، ويقيم صلة بين عطور الأزهار ذوات الأريج الخفيف الحلو الهادى ، وبين المثل العليا الصحية التى نشأت بين نساء الغرب اللاتى يزاولن أعمالا خارج الدار . فالى أى حد تعتبر هذه الصلات مجرد صلات عابرة وليدة الصدفة ، وإلى أى حد تكون تعبيرات عن نزعات أعمق ، ثابتة أو مؤقتة ؟ وانا لتقف على أرض أصلب وأقوى اذا ربطنا بين البساطة المعقولة التى يتسم بها الترتيل الجريجورى (\*) وبين بساطة الكنائس المشيدة على الطراز الرومانسكى *Romanesque* والطراز القوطى القديم ، وهى الكنائس التى ازدهر فيها هذا النوع من الترتيل ، أو بين الموسيقى الكنسية الأكثر تعقيدا وحيوية والتى كانت

سائدة فى أواخر عصر النهضة وعصر الباروك ، وبين طرز العمارة التى عاصرتها • غير أن أية سمة واحدة قد تحمل معنى مختلفا فى بيئة مختلفة ، فالرائحة القوية التى يتصف بها البخور الشرقى تصبح دينية عندما تنبعث من مبخرة الكنيسة •

وفى مستهل القرن التاسع عشر كان مفهوم الرومانتيكية فى نظر جوته ، ومدرسة العالم الألمانى شلايجل Schlegel وغيرهم لا ينصرف فى أساسه الا الى المجال الأدبى ، واعتبر الشاعر الانجليزى بايرون نموذجا للشاعر الرومانتيكى • وتصادف أن كثيرين من قادة الفن والفكر الذين تزعموا الحركة الرومانتيكية كانوا رجالا ذوى أفق واسع ، يهتمون بكل الفنون ويعتبرونها شيئا واحدا فى جوهرها ، وتعبيرات متنوعة عن ذات الروح الانسانية الكامنة • ومن ثم فإن المفهوم انتشر سريعا فى الفنون البصرية ، وفى الموسيقى ورقص الباليه ، كما انتشر فى الرسم والنحت ، وتصميم الحدائق ، وعمارة الأكواخ الريفية • وأحس الشعراء بأن هناك رابطة وثيقة تربطهم بالفلاسفة وعلماء البيولوجيا الذين كانوا يصوغون الفكرة العظمى عن التطور الكونى الذى يتنظم الحياة كلها والثقافة كلها فى اندفاعه نحو التقدم المادى والعقل •

وفى عقود السنين الأخيرة أصبحت الدراسات التاريخية للفنون أكثر تخصصا ، ولم تقتصر على فصل فن عن فن فى مجال البحث والتعليم ، بل كثيرا ما تفصل فن كل فترة ومكان عن فن الفترات والأماكن الأخرى ، بقصد الدراسة العميقة • ولقد رأينا أن هذه النزعة عاقت فى بعض الأحيان وضع نظريات عن الفنون ، بما فى ذلك تطور أفكار رجة عن الأسلوب ، أساسها تبيين التشابهات الكامنة التى توجد بين مختلف الفنون فى زمان ومكان معينين • وفى المحاولة التى بذلت لتصحيح هذا الاتجاه استخدمت مفاهيم عن أساليب شاملة جامعة استخداما طليقا ، وحددت تحديدا غامضا • ولهذا رأينا مصطلحات « كالباروك » تنقل من فن الى فن

مع تشابهات بولغ فى تبسيطها • أما الآن فان علماء الغرب لا يثقون بمصطلحات مثل « روح العصر » التى ولع بها فلاسفة التاريخ من الألمان • ومع ذلك فانه ليدو واضحاً أن هناك بعض الصلة ، وبعض الاتجاهات البارزة ، والمعتقدات والأذواق الجمالية ، والرموز المعبرة ، تؤلف بين نماذج الفنون المختلفة فى كل عصر • وهى لا تربط كل هذه النماذج ، ولكنها تربط من بينها ما يكفى لتبرير وضعها تحت نفس الأساليب العامة •

ومن الأهمية بمكان أيضا فيما يختص بنظرية الأسلوب أن توضع قائمة طويلة تضم مفاهيم أضيق لوصف العدد الهائل من الأساليب الفرعية الماضية والحاضرة • وكلما اتسع وتنوع المجال الذى يبنى أن يشمل مفهوم الأسلوب ، ضعف معناه ، وأصبح أكثر غموضا ، وتجريدا ، وبمدا عن الشخصية الملموسة لأساليب محلية معينة • ففى الأسلوب الشخصى لفنان واحد ، وفى لحظة واحدة من حياته الفنية ، تقف أمام أسلوب يتسم بخصب كامل ، فذ ، بارز ، فلا يسعنا الا أن نقول « ان الأسلوب هو الرجل بعينه » • ومن ثم فان المفهوم العام والمفهوم الخاص لهما أهميتهما فى ترتيب الأساليب وتصنيفها ، كما فى ترتيب وتصنيف الأنماط البيولوجية •

ولقد واجه النقاد والمؤرخون هذه المشكلة وتصرفوا تجاهها بطرق مختلفة • فبعضهم يمتد أن جوهريات الأسلوب ، شأنها شأن جوهريات القيمة الجمالية ، لا يمكن وصفها فى كلمات ، وهنا تعود ثانية الى العبارة الغامضة « لا أعرف » • والبعض يلجأ الى عبارات مبهمة مثل « الروح – الرومانتيكية » وهى مجرد تيارات معادة للمشكلة ، اذ ما الذى تتضمنه الروح الرومانتيكية والبعض يستخدم مصطلحات وصفية بطريقة مجازية عامة ، كأن يسمى الموسيقى « خطوطية » أو « مرحة » • وهكذا يقولون عن رواية عظيمة انها منسقة كالأركسترا ، وعن العبارة انها « موسيقى مجعدة » •



أما المورفولوجيا الجمالية ، فإنها تبحث عن مصطلحات ومفاهيم أكثر موضوعية لوصف الأساليب ، بعضها لا ينطبق إلا على فن واحد ، وبعضها ينطبق على فنون كثيرة . وتتبع هذه المصطلحات والمفاهيم من المقارنة التفصيلية للأعمال الفنية في كل الميادين ، من حيث السمات التي تكون منها وطرق تنظيمها . وليس من الممكن دائما أن نحقق موضوعية كاملة في وصف الفن ، بل يستطيع المرء أن يقترب منها اقترابا أكثر ، لأغراض عملية ، عندما يتحدث عن سمات الشكل والأسلوب التي تعرض أمامه ويشاهدها مباشرة مثل « المذهب » و « غير المنسق » و « مقوس الخطوط » في زخرفة الروكوكو . وهناك الكثير من المصطلحات المجردة الأخرى ، مثل كبير وصغير وبسيط ومركب ، ومنظم وغير منظم ، وكلها ألفاظ موضوعية بنسبة معقولة ، ويمكن تطبيقها على مجال الفن كله نوعا ما ، غير أننا عندما نحاول أن نصف إحياءات الفن الدقيقة ، وال عاطفية ، والايديولوجية ، ونفرق بين الأساليب على هذا الأساس ، فإننا نطأ أرضا محفوفة بالمخاطر . فعلى سبيل المثال ، إلى أي مدى نسمي أدب عصر النهضة أدب المذهب الطبيعي تشيها له يرسم عصر النهضة ، رغم تشربه القوى بالأفلاطونية المحدثة ؟

ولقد بذلت محاولات قديمة للتفريق بين الأساليب ، كانت تركز غالبا على صفات جدلية ومبهمة بعض الشيء ، وهي صفات الإحياء العاطفي والحكم على القيمة . فكان ونكلمان يرى أن البساطة النبيلة ، والوقار ، والهدوء - المترن هي أسس الفن اليوناني . وبعد ذلك جاءت نظرية عن الأسلوب حولت التركيز إلى السمات التي يستطيع الاحساس بها في مجال الفنون البصرية والموسيقية ، وإلى المعاني المحددة للكلمات بدلا من الصفات المبهمة التي لا بد من قراءتها بين السطور ، في مجال الأدب . وهكذا وضعت السمات الأسلوبية المزعومة تحت اختبار أقوى وأعنف عندما طبقت على نماذج كثيرة من الأشياء التي قيل إنها تمثل هذه السمات .

( ونكلمان ، مثلا لم يكن يعرف الا القليل نسبيا عن الفن اليوناني القديم • ) وبدت الثنائيات الأسلوبية الخمسة المتضادة التي وضعها ولفن ، سمات موضوعية لأنها من ناحية تجنبت الهالات العاطفية غير الملموسة التي تحيط بالفن ، وركزت الانتباه اما على الصور المرئية مباشرة ، مثل الخطوط الحادة أو غير الواضحة ، أو على المظاهر المادية التي تعرض بطريقة مباشرة ، مثل المنظر المجسم الذي يرسم على مسطحات قليلة النور ، أو بطريقة يمثل فيها العمق المستمر • ولقد كان من السهل نسبيا أن تطبق هذه المفاهيم في نطاق الفنون البصرية ، وحتى في الموسيقى والأدب كان لهذه المفاهيم معناها ودلالاتها • فإذا سميت موسيقى الباروك والرومانتيكية موسيقى « تصويرية » ، فإن هذه التسمية لا تخلو من إشارة موضوعية ، ذلك لأنها توحي بأن التلوين الهارموني والتلوين الذي تضيفه الأوركسترا يطنى على « الخطوط الميلودية » والاقشاعات الدقيقة الوزن •

وبالمثل يستطيع المرء أن يشير الى أشكال «مغلقة» وأشكال «مفتوحة» في الأدب : الأولى تمثل في حكايات روائية شديدة الوحدة ، ومن النوع الكلاسيكي المحدث ، وفي أنماط بسيطة من الشخصيات ، والثانية تمثل في قصص تعرض شريحة صاخبة غير مصقولة من الحياة ، ومخلوقات بشرية يملؤها التافر والتغير •

ولكى يحقق مفهوم الأسلوب على أساس الصفات المجردة فائدته القصوى ، ينبغي أن يكون صالحا كفرض يمكن اثباته بالملاحظة والتحليل المقارن • وحتى المفاهيم الأقرب الى الذاتية مثل « الراحة الهادئة » و « النشاط العصبي » ، يمكن أن تلقى ضوئا في مقارنة تمقد مثلا بين المثال اليوناني فيدياس والمثال الايطالي دوناتيلو • وعلى نطاق أوسع ، فإن مفهوم كل أسلوب متعدد النواحي الفنية أو شامل لنواحي ثقافية واسعة ، يجب أن يستخدم كخريطة وضوء كشاف في عملية استعراض المرء لفنون

الأزمة المختلفة ، بحيث يوجه النظر الى الصفات التي قد يفضلها الانسان ، والتي يمكن أن يتبينها مختلف القراء ، ولو من بين السطور ، كما لو كانت قائمة وبارزة فعلا . فكل كلمة مثل « ثقل وقوى » تقال في وصف أسلوب الباروك ، أو « خفيف ورقيق » ، في وصف أسلوب الروكوكو ، ينبغي أن تكون كلمة صادقة ، لا مجرد شطحة خيال من جانب الناقد ، بل يجب أن تكون دليلا دقيقا على السمات المتكررة التي يمكن ادراكها أو استنتاجها بصورة أكيدة عند رؤية الأشياء المعروضة ، اذا طلب الى الانسان ذلك . ومتى وجد المرء كل سمة من السمات كما هي محددة ، منفصلة ومجموعة ، فانه يجب أن يشعر بأنه لم يكن يتناول مصادفات أو مفارقات سطحية ، بل أعماق خاصة للأسلوب ، كما لو كان ينفذ الى أعماق الفرد الانساني متجاوزا تحفظه وتكتمه النفس . ومجموعة السمات التي وضعها ولفن كخريطة عريضة وشعلة كشافه لأسلوب الباروك\* تعتبر أقل ايضاحا لهذا الأسلوب من بعض التعريف التي وضعت بعد ذلك لتحديده ، فهي أقل ايضاحا ، مثلا ، من العبارة التي قالها كارل فردريك Carl J. Friedrich « بحث لا يهدأ عن القوة » . ويقول فردريك « ان هذا البحث في كل أشكاله ، الروحية والدينية ، العلمية والسياسية ، السيكولوجية والفنية ، هو القاسم المشترك الوحيد الذي يساعدنا على تفهم هذه الأشكال كعبريات مختلفة عن فكرة مشتركة تناول الانسان والعالم الذي يعيش فيه » .

---

(\*) The Age of the Baroque ( نيويورك ١٩٥٢ ) ص ٦٥ ولقد نشرت مناقشات عدة عن معنى الباروك في مختلف الفنون في مجلة Journal of Aesthetics and Art Criticism

انظر بمصفة خاصة المقالات الآتية :

١ - R. Wellek تأليف The Concept of Baroque in Literary Scholarship

٢ - W. Stechow تأليف Definitions of the Baroque in the Visual Arts

٣ - W. Flemming تأليف The Element of Motion in Baroque Art and Music

٤ - R. Daniells تأليف English Baroque and Deliberate Obscurity

وكلها وردت في المجلد الخامس رقم ٢ ( ديسمبر ١٩٤٦ ) .

وينبغي ألا يظل المرء قائما يمثل هذه الصفة الواحدة المجردة بمعزل عن غيرها ، بل يجب أن ترتبط بكل الأنماط والنماذج المختلفة الرئيسية التي تتجسم فيها . وثمة خطوة في هذا الاتجاه عندما نشاهد ونصف الطرق الخاصة التي يصر بها كل فن عن الصفة أو الصفات التي يفترض أنها جوهرية . ومثل ذلك أن لوحة الباروك توحى بالقوة عن طريق المجموعات الثقيلة الملتفة ، من الستائر بثباتها الرشيق ، ومن الحركات المبررة . ويقول فردريك ان المجال العام لأسلوب الباروك « كان مركزا في الحركة ، والشدّة ، والتوتر ، والقوة ، وبلغ أغنى اكمال له في بناء القلعة وتأليف الأوبرا ، وهما ابداعان يجب لاكمالهما أن تتضافر فنون كثيرة حتى تؤلف في مجموعها كلا متناسقا (\*) » .

ولا يقتصر الهدف في التحليل الأسلوبى وفي التاريخ الثقافى ككل على مجرد وصف احساس الناس بفنهم وثقافتهم . وحتى اذا استطعنا أن نفعل ذلك فانه لن يشبعنا ويرضينا ، فنحن من بعض النواحي نفهم اتناجهم الثقافى أقل مما كانوا يفهمونه ، ومن نواح أخرى نفهمه أكثر . مما كانوا يفعلون . فلقد كانوا شديدي القرب من ذلك الانتاج بحيث لم يكن فى استطاعتهم رؤيته فى وضعه اللازم ، وعقد المقارنة الضرورية بين أساليبهم وثقافتهم وبين الأساليب والثقافات الأخرى التى سبقتها أو تلتها . فإذا قلنا ان « البحث الذى لا يهدأ عن القوة » كان فكرة رئيسية فى فن الباروك ، فالتا لا نعى أن فنانى الباروك أدركوا هذه الحقيقة حتما ، أو عبروا عنها صراحة ، فلقد عبر الفنانون عنها فى استعارات ورموز ، وكثيرا ما كان تعبيرهم بطريقة مبهمه ، أما نحن فان لدينا معرفة أكثر بالزمن الذى عاشوا فيه ككل . ونملك بالإضافة الى ذلك تقنيات متقدمة للتفسير التاريخى ، وهذه الأشياء كلها تمكنتنا من أن ننسب الى فنهم بصورة مقولة معان لم يشعروا بها هم أنفسهم الا بطريقة غامضة تفقر الى الوعى الكامل ، بل

ان كثيرا منهم لم يتبنوها على الاطلاق ، رغم أن هذه المعاني كانت شديدة النشاط والفعالية في ذلك الوقت .

ويمكن أن يقال في صدق دون أية روحانية أو فوطيكية ، أن « ارادة الشكل » أو « روح العصر » في كل فترة من حياة شعب تميل الى التعبير عن نفسها بواسطة فن أو مجموعة فنون يجذبها الناس ويرونها ملائمة لهم بنوع خاص . فالتحت ، الذي كان له المقام الأكبر لدى اليونان أصبح بالنسبة لنا اليوم شيئا أقل أهمية بكثير . والوشم الذي يعتبر اليوم في نظر الصفوة شيئا حقيرا ومحتقرا ، كان فنا عظيما لدى شعب المأوري . وعلى التقيض من ذلك ، فإن العصر الذي نعيش فيه شعر بأنه مرغم على اختراع وتطوير السينما ووسائل النقل السريع . والدافع الى ذلك هو دافع لا شعوري الى حد كبير في الوقت الذي يوجد فيه ، أو على الأقل ، هو دافع لا يدري شيئا عن الباعث عليه وعن اتجاهه . وكلما تطور ، ازداد وعيه ، وهذا ما كان يفهمه هيجل فهما جيدا . وانه لطور هام في تاريخ الأساليب ، وتاريخ الثقافة بوجه عام ، أن نفحص ما لبعض الوسائل والتقنيات العينة من صلاحية خاصة للتعبير عن الاتجاهات والأفكار البارزة التي يحاول كل عصر ثقافي أن يمرر عنها . وفي الماضي كان الوصول الى هذا الهدف هو عن طريق المحاولة والخطأ من جانب قوم مجسدين يتلمسون الطريق ، ولا يدركون في وضوح ماذا كانوا يريدون تحقيقه في مادة مقاومة غير طيبة .

ولا يمكن أن توجد روح أسلوب بمزول عن أعمال فنية ملموسة ، وعن المخلوقات البشرية التي تصنع هذه الأعمال وتؤديها ، وتسايرها . غير أن هذه الروح ، في نطاق الأعمال الفنية التي تتجسم فيها ، ما هي الا الاتفاق الحقيقي على طرق اختيار وتنظيم مواد الفن . ولا يمكن أن توجد روح العصر ولا روح الأسلوب بشكل مكتمل قبل أن توجد التعبيرات عنها في الفن ، فهذه التعبيرات تساعد على تحديد طبيعة هذه الروح ،

وعلى جعلها روحا واعية . ولكن قبل أن ينجز الأسلوب منجزاته ، لا بد أن يكون هناك شيء يرغم الكثيرين من قادة الثقافة ، فى نفس الوقت تقريبا ، على اختيار أشياء متشابهة ، وعلى تأكيد أشياء متماثلة أو بندها . وعلى نقاد الفن ومؤرخيه أن يتيقنوا الروح الكامنة وراء كل أسلوب ، بهذا المعنى الطبيعى الكامل ، ليروا كيف توائم روح العصر المحيطة بها ، وكيف تبرز فى أعمال فنية معينة .

وعندما تتم هذه المهمة ، وغالبا ما تتم بعد دراسة تستغرق أجيالا ، فإننا نرى فى وضوح أكثر العلاقة بين « الروح » المجردة ، التى ندرکها أو تتيقنها بداهة من بين السطور ، وبين سمات الشكل والمحتوى التى يمكن رؤيتها ، أو سماعها ، أو لمسها ، أو ربما قياسها ، فى فنون معينة ، وفى ظواهر ثقافية أخرى . وهذه العلاقة هى بصورة جزئية علاقة وسائل وغايات ، تكون فيها السمات المدركة وسائل - لا شعورية تقريبا - تعبر تعبيرا أكمل عن روح الأسلوب البارزة ، وتحقق فيها هذه الروح . فسمات الباروك المدركة التى وضعها ولفن كانت أداة للتعبير الأكمل عما فى أسلوب الباروك من قوة ، وشدة ، وحركة ، وروعة ، سواء قصد بها الفنان أن تكون كذلك أو لم يقصدوا . وفى هذا الصدد يستطيع المرء أن يرى كيف أن الأسلوب « الكلاسيكى » المتمثل فى تفصيل الخطوط وانعزالها ، والنماذج الصغيرة الأنيقة الكاملة فى ذاتها ، وترتيب الأشياء المستقرة فى مستويات موازية للصورة ، كيف أن كل هذه الأشياء تعوق الاندفاع الى تعبيرات أقوى عن القوة : ثم كيف أن غمر هذه المناطق بالضوء ، واللون ، والتركيب ، والحركة المثلثة فى طريق واحد موحد ، يمكن أن تساعد على انطلاق الطاقة المتجمعة لعالم جديد أكثر اتساعا . وهذا لا يعنى القول بأن كل فنان أسهم فى أسلوب الباروك كان يشعر بكل هذه الدوافع ، أو شارك فى الحب العام للقوة المجردة . فالرسم رامبرانت ، مع أنه اتبع أسلوب الباروك فى تلوينه التصويرى وفى اضافته التصويرية ، إلا أنه عادة يوحى بالتحفظ والرفقة . وحتى عندما يجافى

أحد الفنانين من بعض النواحي الاتجاهات الرئيسية السائدة في عصره ،  
فانه قد يسهم فيها من نواح أخرى بطريق مباشر أو غير مباشر .

#### ٩ - الأساليب التي تطول والتي تبعت من جديد

الأساليب التاريخية في الفن هي ظواهر مؤقتة تقريبا ، ومرتبطة  
بفترة معينة ، طويلة أو قصيرة . وبعضها قصير الأمد بحيث يبدو مجرد  
نزوات أو أنماط عابرة مثل الحركة الدادية Dadaist movement أو  
التورة المطوقة ( الجولنة المتفخة ) . وهذا في حد ذاته لا يعنى أنها  
أساليب لا أهمية لها . وقد تدفع ظروف خارجية الى تقلبات سريعة في  
الأسلوب ، وبوجه عام ، فان أغلب الأساليب الحديثة تميل الى أن تصبح  
قصيرة العمر ، تمثيا مع التزايد العام في سرعة التغير الثقافي . ويحاول  
كثير من الفنانين أن يتجنبوا التطابق تماما مع أى أسلوب معترف به . ومن  
الناحية الأخرى ، فان بعض الأساليب تدوم آلافا من السنين مثل الطراز  
الدورى ، والأيوينى ، والكورنثى في العمارة ، فهي تعبر عن تقليد محافظ  
فى الذوق العام ، وتساعد على تدعيمه . وفى الثقافات المستقرة نسبيا كثقافة  
مصر قد تدوم السمات الأساسية لفن رسمى قرونا عدة .

والقاعدة أن الأسلوب يزول بسرعة أكثر من سرعة زوال النمط  
التكويني الثابت كصورة الشخص ، والمنظر الطبيعي ، والمسكن ، والمفعد ،  
والقصة البطولية ، ونشيد العبادة . وقد ينتشر أسلوب معين بسرعة مذهلة  
بين مئات من هذه الأنماط فى أحد الأجيال ، ثم يزول ويتهى ويحل  
مكانه أسلوب آخر يعالج نفس الأنماط الأساسية . ويؤكد كروبير وظيفة  
الأسلوب بأنها « طريقة لتحقيق الدقة والفعالية فى العلاقات الانسانية  
باختيار أو تطوير اتجاه واحد للعمل من بين عدة اتجاهات ممكنة ،  
والتمسك به ، . وبهذا ، على حد قوله ، توجه العادات ، وتكتسب

المهارات ، (\*) . ومع أن هذا القول يصدق دون شك على كثير من الأساليب البدائية وغيرها من الأساليب طويلة الأمد ، إلا أن بعض الأساليب الحديثة قصيرة العمر الى درجة تجعلها قليلة الفائدة في تكوين العادات ، فلا تكاد توضع أمام الجمهور حتى يطالب الجمهور والفنانون بإبدالها بأساليب أخرى .

وعندما ينتشر الأسلوب في بيئات طبيعية وثقافية جديدة ، فمن الأكيد أنه يتغير - وربما يتغير بدرجة تجعله يسمى أسلوبا جديدا ، كما أن نعمة تقدير الذات الوطنية ، وربما المصالح التجارية ، قد تجعل المستوردين يطلقون عليه اسما محليا جديدا . وهذا يثير مشكلة للمؤرخ والناقد اللذين قد يحاولان ربطه بأصوله كأسلوب متغير أو أسلوب فرعي من الأسلوب الأصلي .

وحتى في المكان الذي نشأ فيه الأسلوب أصلا فإنه ، لا يمكن أن يظل معمولا به في فترة طويلة دون تغير ، ذلك أن أجيالا جديدة من الفنانين ورعاة الفن ، وظروفا جديدة مؤثرة تنحو الى أن تجعل الأسلوب في حالة تغير مستمر ، وقد يتغير في بيئته الأصلية أسرع من تغيره خارج تلك البيئة . ففي الأزمنة الحديثة خاصة يلاحظ أن ذوق سكان الحضر يصل كل زى أو طراز في الوقت الذي ينتشر فيه بين سكان الأقاليم والمناطق المتأخرة ، بل وقبل انتشاره هناك ، فإذا كان لأسلوب الأوس من يدوم في خطوطه الرئيسية ، فلا بد من أن تتغير تفاصيله بقدر يضاف عليه مساحة من الجدة ، ومن ثم فإن طول بقاء الأسلوب ، داخل نطاق نفس الفن ، والمكان ، والشعب من شأنه أن يدخل عليه بعض التنوع والتغير .

والدراسة الدقيقة الكاملة لأسلوب فترة كالرومانسية في مستهل القرن التاسع عشر ، تعود بالمؤرخ الى الوراء من حيث الزمن حتى يصل

---

(\*) من ٢٢٩ من كتاب Anthropology ( ١٩٤٨ ) قارن مؤلف Bidney سابق الذكر ص ٦٥ .



الى الأساليب التي سبقته ، الى فن سابق تمثل فيه سمات ذلك الأسلوب ، ومن الجائز أن يكون قد أثر في نموه اللاحق . فمن حيث استعادة الأحداث الماضية والتأمل فيها يبدو الكاتب الروائي شكسبير من بعض النواحي الهامة رومانيكيا ، وخاصة في حيكاته المعقدة غير المنتظمة ، التي كثيرا ما تنقض الوحدات الثلاث النيوكلاسيكية ( الكلاسيكية الحديثة ) ، ومؤلفاته التي أهلها بعض الكتاب الكلاسيكيين المحدثين ، كانت مصدر الهام للكاتب الرومانيكيين ، مثل فكتور هيجو ، وموضع اعجاب حار لدى الكثيرين منهم . وفي نطاق التصوير تلاحظ أن جاكوب فان ريزدل وسلفاتور روزا يدوان الآن رومانيكيين في المناظر الطبيعية الفطرية غير المنتظمة التي رسمها وفي أضوائها المتقطعة . ومراعاة للدقة فانه من الأفضل أن يعتبرا سابقين للرومانيكية أو من أوائل الرومانيكيين أكثر من أن يكونا رومانيكيين تماما .

وفي نفس الوقت فان هؤلاء الناس ينتمون الى العصور التي عاشوا فيها من نواح أخرى . فشكسبير له من بعض الوجوه غلبة عصر النهضة ، وله من بعض الوجوه أسلوب الباروك والأسلوب المتكلف . أما جوته وغيره من المعالقة ، فغالبا ما يكون من المستحيل أن نحصرهم في أي أسلوب واحد ، فهم يجمعون بين الكثير من الأساليب ، بل والأساليب المتناقضة ، في نفس المؤلفات وفي مختلف المؤلفات . بينما يكون أسلوب معين في ذروته ، كما كان شأن الباروك في القرن السابع عشر ، تبت جذور أساليب أخرى ، ويقدر لبعض هذه الأساليب المتفتحة أن تسمى الأسلوب الأول ، كما يقدر للبعض الآخر أن تعارضه وتتقلب عليه . ومن التصنف بعض الشيء أن نضع حدودا زمنية لحياة أسلوب ما ، فالحساسية والعاطفة اللتان كانتا عنصرا مكبوتا في موسيقى موتزار ، بل وفي موسيقى باخ ، مهدتا للعاطفة الأكثر جموحا في موسيقى بيتهوفن ، وبرليوز ، وشوبان .

وبالطريقة نفسها ، فانه من الممكن أن نجد سمات رومانسية طوال القرن التاسع عشر كله وحتى وقتنا الحاضر : في الشعر المرسل الذى كُتبه والت هوايتان ، وفي الموسيقى التصويرية الانطباعية التى وضعها ديبوسى ، وفي التعبيرية الشخصية المجردة التى غالباً ما تكون واعية بنفسها ، والتى يتسم بها رسامو الفن المجرد المعاصرون . غير أن الروماتيكية هنا هى سمة قليلة الشأن بمض الشيء وسط السمات البارزة التى تغلب على اتجاهات المذهب الطبيعى وما تلاه من اتجاهات . ويمكن اعتبارها امتعاشاً روماتيكياً ، أو طوراً متأخراً فى الحركة الروماتيكية نفسها .

وكثيراً ما يزول أحد الأساليب فترة من الوقت بحيث تتوقف الصفوة عن ممارسته أو شرائه بصورة فعالة ، ثم يبعث من جديد ، أو يعود مرة أخرى الى مكان الخطوة لديها . ويعتبر فى هذه الحالة أسلوباً قترياً بعث من جديد ، وكثيراً ما يعرف بالأسلوب القترى المحدث ، كما فى قولنا الأسلوب القوطى المحدث أو الكلاسيكى المحدث . ومن المهم لبعض الأغراض ، كما فى شراء مقعد أو صورة مرسومة ، أن نفرق بين ما يكون « قطعة أصيلة من إنتاج عصر معين » كقطعة أثاث أصيلة من طراز تشبديل ومن نفس العصر ، وبين قطعة لا تمدو أن تكون مجرد صناعة روعى فيها أسلوب معين ، رغم أنها صنعت حديثاً . ونستطيع أن نقول دون مراعاة للدقة ان القطعتين تسمان بالأسلوب القترى نفسه أو بأجزاء منه رغم أن احدهما من الموطن الأصيل للأسلوب ، والاخرى تقليد متأخر للطراز الأصيل . وبعض الأساليب القترية المنبعثة تستورد من أماكن بعيدة كما فى العمارة الأمريكية التى تسمى « احياء قوطية » أو « احياء يونانية » .

وما نسميه بعث أحد الأساليب ، أو قل احياء هذا الأسلوب ، لا يكون أبداً احياء للأسلوب كله ، بل هو محاكاة لسمات مختارة معينة من الأسلوب الأصيل . ويصدق الشيء نفسه على أسلوب يدوم زمناً طويلاً دون انقطاع . ذلك أن حاجات جديدة ، وأذواقاً ، ومواد ، وتقنيات

جديدة ، تحدث بحكم الضرورة تغيرات فى الأسلوب تستطيع عين الخبير أن تمييزها فى سهولة ويسر . و لا يمكن أن يقال هذا دائما عن التماذج المزيفة ، أو المقلدة تقليدا دقيقا بقصد خداع الخبراء ورعاة الفن عن طريق محاكاة المواد والتقنيات الأصلية فى كل تفاصيلها ، بل انه ينطبق أكثر على المجرى العادى الطليق للأسلوب الذى يحتفظ بقوته الخلاقة .

وفى كثير من الأحوال تقتصر احياءات أسلوب ما على زخرف يضاف ، أو مظاهر سطحية أخرى ، بينما يكون الكيان الأساسى متأثرا بموامل أخرى كاستخدامات جديدة ، أو مواد وأساليب فنية جديدة . وهذا هو الحال فى بعض ناطحات السحاب فى نيويورك ، حيث وضعت زخرفة قوطية فوق بناء من الصلب والحجر أو الأسمنت المسلح . ويوجد بعض الاتفاق بين البناء والزخرف حيثما يتجه الاثنان صوب السماء ، غير أن الشكل بأكمله ، من الخارج ومن الداخل ، كان يستحيل وجوده فى العصر القوطى . ومع ذلك فمن الخطأ أن ننظر الى الحلية القوطية على أنها الطراز الوحيد الموجود ، أو الى البناء كله على أنه مجرد زيف يقتصر الى طراز حقيقى ، فقد يكون هناك أسلوب فى دور التكوين يتلمس طريقه فى الاستخدام الجديد لمادة الصلب فى البناء ، أسلوب يجاهد الآن لتحرير نفسه من تراث زخرفى أقدم عمرا ، وسوف ينتج فى المستقبل طرازا أكثر نقاء وأصالة .

والجمع بين أسلوبين أو أكثر فى العمل الفنى نفسه ليس بالشيء الشاذ ، بل هو شئ شائع فى الفن المتحضر . فكل زمن فى الفن المتحضر ، وكل فان حديث تطول حياته الفنية ، ينتج أنواعا مختلفة من الأساليب . وفى بعض هذه الأنواع تظل الأساليب التى يتكون منها متميزة بعض الشيء ، كل منها يشكل عنصرا أسلوبيا منفصلا ، أو مجموعة من السمات ، وتكون فى هذه الحالة متنافرة أو متضاربة . وفى أنواع أخرى تمتزج هذه الأساليب بحيث نراها ، بحكم الألفة والعادة ، أسلوبا واحدا

متجانسا . وانا لنرى الامتزاج ناقصا فى مثل اللوحات التى رسمها جنتيل دا فابريانو Gentile da Fabriano والرسامون الألمان فى القرن الخامس عشر ، وكلهم يحتفظون بالنقش البارز المذهب والحليقات الذهبية المسطحة ، الى جانب أشكال واقعية مجسمة . وهذا لا يعنى أن مثل هذه اللوحات رديئة أو مفتقرة الى كل وحدة ، بل يعنى فقط أن العناصر الأسلوبية التى تتكون منها هذه اللوحات متميزة نسبيا . وهذه ظاهرة تسم بها فترات الانتقال التى يضمحل فيها أحد الأساليب ويخلى مكانه لأسلوب آخر ، وهى أيضا ظاهرة تسم بها فترات يظل فيها بناء واحد ، مثل كاتدرائية مدينة شارتر الفرنسية ، تحت التشييد عدة أجيال ، بحيث بنى أجزاء مختلفة منه وفق طرز مختلفة . وفى كثير من الكاتدرائيات الأوروبية التى تنتمى الى العصر القوطى ، والتى يظلب عليها الطراز القوطى ، توجد أجزاء من طراز الرومانسك ، وأجزاء من الطراز القوطى المتقدم والمتأخر ( كما فى البرجين المشيدين فى كاتدرائية شارتر ) ، بل وهناك أيضا أجزاء من طراز عصر النهضة والباروك ، وخاصة فى التراكيب الإضافية ، والحشب المحفور ، واللوحات التى أضيفت داخل البناء فى زمن لاحق . وليس من الضرورى أن يرى المشاهد الحير فى كل هذا خطأ أو شذوذا ، لأنه سوف يدرك أن مثل هذا التنوع يمكن أن يكون فى حد ذاته سمة أسلوبية . وكثيرا ما يصدق الشيء نفسه على الزخرفة الداخلية وعلى الأثاث فى بيوت الريف الانجليزى التى عاش فيها مختلف أصحابها قرونا ، فأضافوا اليها قطعة هنا وقطعة هناك دون ما رغبة فى التخلص من كل شيء قديم . ورغم هذا التنوع ، وفى الامكان الابقاء على شيء من اتساق الأسلوب اذا غلبت على المكان أشياء انجليزية فحة من الأجيال المتعاقبة . وهكذا يمكن لعمل فنى واحد أن يجعل فترات متتالية فى تاريخ الأساليب .

وعلى النقيض من ذلك فإن الذوق المعاصر ، فى عصر الثروة والتحرك الكبير ، يميل الى البناء والتأثيث السريع من القاعدة الى القمة ،

متخلصا تماما من كل شيء قديم • فناطحة السحاب الأمريكية التي بلغ عمرها ثلاثين عاما تهدم من أساسها لكي يقام مكانها بناء أضخم يتفق في اتقان مع طراز اليوم • كما أن تصميم وتأثيث كل غرفة يتولاها مهندس زخرفي يراعى الانساق والانسجام ، بحيث يتوفر فيها كل شيء جديد وفق أحدث طراز ، أو وفق طراز • تقليدي ، بحث من جديد ، ومعدل وفق حاجة العصر • ورغم ذلك ، فإن العين الحيرة تستطيع في العادة رؤية تأثير مختلف التقاليد التاريخية ، كالنقل الياباني ، حتى في أحدث طراز غربي • وكما أنه لا توجد أمة حديثة متحضرة تستطيع أن تدعى النقاء السلي الكامل ، فانه لا يوجد أسلوب أو طراز حديث يستطيع أن يدعى النقاء الكامل والأصالة الخالصة •

#### ١٠ - التقاليد والتقاليد الفرعية والتقاليد المشتركة • العوامل الاسلوبية التقليدية في العمل الفني :

« التقليد » هو اسم يطلق على ما ينتقل ثقافيا ، وخاصة ذلك الذي يتحدر عبر فترات طويلة من الزمن • والتقليد بمعناه الواسع ، دون تعميم أو تخصيص ، هو تلك الكتلة القوية التي تتألف مما نرثه عن الأقدمين من تصرفات ، واتجاهات ونظم ، ومعتقدات ومستويات قيمة تحدد الى درجة كبيرة حياة كل جيل جديد • وكثيرا ما ينظر المجددون والمتمردون الى التقليد على أنه عبء ثقيل لا حياة فيه ينبغي أن نتخلص منه ونقضى عليه • أما المحافظون فانهم يجعلونه بوجه عام ، كما أن الأحرار المعتدلين يعتبرونه أساسا للتقدم التدريجي له قيمته دون أن تكون له قدسيته • بل ان الاتجاه الثوري الذي يقف من التقليد موقف المعارضة والحصومة ، هو في حد ذاته تقليد موروث من متبردين وثوار سابقين • ويضاف الى ذلك أن التقليد الحديث ، بوجه عام ، يتسم بدرجة هائلة من التنوع والرونة ، وخاصة في البلدان الديمقراطية المتحررة ، بحيث يتسع للفرد قدرا كبيرا من الحرية يمكنه من أن يختار لنفسه ما يحلو له من التقاليد ، ويجمع بين

ما يلائمه منها • وإذا فشل فى ذلك فأن الفشل لا يعود الى التقليد بوجه عام ، بل الى بعض القيود والضغوط المحلية أو الشخصية •

والتقليد لا ينتظم الفن فحسب ، بل العرف ، والدين ، والفلسفة ، والعلم ، والتكنولوجيا النفعية • ولكل من هذه الأشياء تقاليده الخاصة كأجزاء من التراث الثقافى كله ، وهى تقاليد مصونة وممثلة ، ومرموز اليها فى شخصيات المظلماء من الأفراد ، وفى حياتهم ومؤلفاتهم ، حقيقة كانت أو خيالية • وداخل نطاق التقليد ككل يوجد عدد كبير من تقاليد كبرى أكثر تحديدا ، وتقاليد صغرى أو تقاليد فرعية داخل كل منها ، وتلك هى الخاصة بكل اقليم ودين ، وجنسية ، وطبقة اجتماعية ، ومهنة ، ومجال معرفة • ورغم امتزاج هذه التقاليد الا أنها تتحدر كيارات منفصلة جزئيا فى التاريخ الثقافى • ويحاول مؤرخ كل مجال من هذه المجالات أن يفصل تقاليد هذا المجال عن تقاليد المجالات الأخرى ، ويبرزها كخطوط متميزة جزئيا فى عملية التحدر الثقافى ، ويبين فى الوقت عينه كيف يتفاعل كل منها مع العوامل الأخرى خلال تحدره •

والفن فى مجموعه قد أصبح تقليدا واحدا منوعا ، وقناة أساسية ، أو مجموعة قنوات مدمجة فى الفيض الكلى للتغير الثقافى • وفى القرون الحديثة انفصل الفن جزئيا عن القنوات الرئيسية الأخرى كالعلم والدين ، من حيث التطبيق العملى ، وكمجال للدراسة • ولكل فن ومجموعة فنون ، كالمرح ، تقاليده الخاصة • وفى هذه الفنون يحتل الأفراد المحليون والحديثون ، وتحتل الأعمال الفنية المحلية والحديثة ، مكان الصدارة فى أغلب الأحوال ، غير أننا نستطيع أن نتبع أصولهم وأصولها الثقافية • وعن طريق تقدم وسائل الاتصال ، والتسجيل ، والتعليم ، تنتشر وتمتزج التقاليد المحلية فى العالم أجمع بصورة تدريجية • وفى بعض الأحيان تغلب التقاليد الوطنية على أمرها وتضع ، ولكن جرت العادة على أن بعض عناصرها تبقى الى جانب التقاليد المستوردة •

وهناك اتجاه مطرد الى تجميع كل التقاليد المحلية واحكام الصلة بينها داخل نطاق تقليد عالمي لكل فن أو فرع من فروع العلوم - فيكون هناك تقليد عالمي للرسم ، وآخر للشعر ، وثالث للموسيقى ، وهكذا ، بينما تصب كل هذه القنوات المتخصصة في المجرى الكلي للحضارة العالمية - وهو الذي نسميه أحيانا التقليد الأعظم . ويصير هذا الاتجاه جزءا من طور التوحيد في التطور الثقافي . والتقليد الأعظم هو تقليد الثقافة العالمية في نواحيها الديناميكية ، المتحدرة ، الموروثة ، المتراكمة . والقنوات الأساسية التي تصب الآن فيها كانت منفصلة الى حد كبير حتى القرون الحديثة ، رغم أن شيئا من الشبوع والانتشار كان قائما في عصور ما قبل التاريخ . وهي الآن تتلاقى بسرعة متزايدة ، وما ينتج عن هذا التقابل من اصطدامات عنيفة يحدث توترات وتعارضات قوية : كما هو الحال بين التقليد الشيعي النامي ، والتقاليد الأقدم للرأسمالية الغربية ، وأنظمة الطوائف والعشائر الشرقية . وتتمخض هذه الاصطدامات عن تقاليد متعارضة في الفن كما في السياسة ، والبيان الاجتماعي والدين ، والفلسفة . وبعض هذه الصراعات تتسق وتلام تدريجيا في الكيانات المركبة الأكثر اتساعا .

وهناك طور عكسي ، وهو طور التغاير والتحديد المتزايد ، وهو لا يحدث في طرائق العمل المتخصصة فحسب ، بل يظهر في ذلك الوضوح الأكثر الذي يعتمد عليه مؤرخو كل مجال في تتبع ووصف التقاليد الخاصة بذلك المجال .

ونمة قوى فعالة في هذا العصر تعمل على التماثل ، والتقنين ، والتنسيق الموحد على نطاق عالمي ، في مجال الفن كما في سائر المجالات ، وهي تلقى سندا من موارد التكنولوجيا الحديثة التي لم يسبق لها مثيل . وفي بعض الأحيان تهدد هذه القوى ما هنالك من قيم انسانية مرعية متمثلة في الحرية الفردية ، والتنوع ، والتعدد . غير أن الدافع الى هذه الأنبياء

هو أيضا دافع عميق الجذور فى الطبيعة الانسانية ، فكل شكل معين من أشكال التنظيم الاجتماعى والثقافى ينهار فى نهاية الأمر ، وتنبثق نزعات التغير مرة أخرى بقوة جديدة .

والتقليد الكلى لكل فن كالوسيقى أو الرسم ، كما يفسره المؤرخ بعد أن يفصله عن غيره ، لا يشمل أساليب المتعاقبة فحسب ، بل يشمل أيضا ذخيرته من المواد والأدوات والوظائف والتقنيات ، وأنماطه التكوينية الثابتة ، وأهدافه المثالية ، ومستويات قيمته . كل هذه الأشياء تتطور معا ، بمعنى أنها تتحدر مع التعديلات التكيفية ، وهى فى بعض الأحيان تنتشر معا ، وتتضائل وتتمش ، وتتفصل ، ثم تبرز مرة ثانية .

وليس الأسلوب فى الفن قط عاملا مستقلا بصورة كاملة ، بل يصبح كذلك من الناحية النظرية عندما تتين بالتدرج وظائفه وأنواعه ، ويصبح كذلك من الناحية العملية عندما يصبح الفنانون ومعلمو الفن على علم بوجود أساليب كثيرة وما لها من قيمة ، كطرق بديلة لمعالجة الأنماط الأساسية نفسها . وهذا الإدراك يحل بالتدرج محل الفرض القديم الذى كان يقول بوجود أسلوب أو تقليد صحيح واحد كالأسلوب اليونانى فى النحت ، وبأن كل الأساليب الأخرى ما هى سوى مجرد تلفيق فج . وكلما تقدم البحث ، ظهر بوضوح أكثر ان تاريخ الأساليب هو خيط دائم التغير ، متعدد الألوان فى تاريخ كل فن ، ومختلف عن الأنماط والتقنيات الأساسية التى يتحرك فوقها .

والتعاقب الزمنى كله الخاص بالأساليب فى كل فن ، والذى يسرده مؤرخو ذلك الفن هو « التقليد الأسلوبى » لذلك الفن . ولقد ضاع الآن بعض هذا التقليد ، ويحاول المؤرخون اكتشافه من جديد ، ويمكن تمييزه نظريا من تاريخ الأدوات والتقنيات رغم ارتباط هذه الأشياء به .

ولقد رأينا أن أساليب معينة أو عناصر معينة فى الأسلوب تكرر من وقت الى آخر فى تاريخ فن معين : ويكون هذا التكرار فى بعض الأحيان



داخل خط مباشر من التحدر ، كما فى الأدب الانجليزى ، وعلى فترات  
زمانية مكانية متباعدة فى أحيان أخرى . والتكررات التى تحدث فى نفس  
الخط تعتبر تكررات موروثة الى حد كبير من الناحية الثقافية ، أما تلك  
التي تحدث على فترات متباعدة فقد تكون راجعة الى تنابه مستقل ، حتى  
وان ربط بينها بصورة غير مباشرة بعض الانتشار الثقافى العام . ولكن  
حتى هذه التكررات ، كما يشاهدها وينشرها المؤرخون ، تدفق الآن فى  
المجرى المشترك للتقليد الأسلوبى . وفى التاريخ المكتوب نربط الأمثلة  
المشاهدة لكل نمط ، ونكون منها منجموعات وتعاقبات تحت عناوين مثل  
« التقليد الرومانتيكى فى الشعر الأوربى » أو « الطابع الروحانى الدينى  
فى الفن اليونانى والرومانى » . وهذا الطابع الثابت هو تقليد أسلوب  
خاص ومركب جزئى من السمات داخل التقليد الكلى لكل فن . وإذا  
نظرنا الى التاريخ الثقافى نظرة واسعة فانتنا نبين أن التقليد الرومانتيكى  
الديونيسى هو مجرى كبير يتحدر الى جانب نقيضه ، وهو التقليد  
الكلاسيكى الأبوللىنى ، وينساب فى كل الفنون مؤثرا فى أساليبها  
الفترة المتعاقبة . وكل من هذين التقليدين يتدفق أحيانا فى قوة جديدة ،  
ثم يتناقص فى أحيان أخرى ، ويمكن أن يظل تقليدا عاما ساكنا أو كامنا  
عدة قرون ، كما كان شأن المذهب الطبيعى فى الفن والعلوم خلال القرون  
المسيحية الأولى ، ثم يبعث فى ثوب جديد .

ما هى العلاقة بين الأساليب والتقاليد فى الفن ؟ ، ان الأسلوب يصبح  
تقليدا اذا لم يتعرض للمضاياع والنسيان الكامل ، بل يبقى كجزء من التراث  
الثقافى . والأساليب الجديدة المعاصرة لم تصل بعد الى حد التقاليد . ولكنها  
قد تصبح كذلك سريعا ، كما فى حالة موت فنان شهير . ويعتبر الأسلوب  
القديم تقليدا نشيطا منتجا اذا ما ظل الفنانون يمارسونه ، ربما بعد فترة  
من ركوده واطغاله . ولكن حتى اذا توقف إنتاج الأسلوب ، ففى مقدوره  
أن يظل ذا أثر فى التراث الثقافى لشعب من الشعوب اذا ما تذكره الناس  
وتأملوه ، ويجلوه أو كرهوه . ويمكن أن يكون قوة نشيطة بعض الشيء .

إذا اقتصر على الكتابة عنه ودراسه ، وخاصة إذا وضعت له نماذج في المتحف ، أو قرأ عنه في الكتب ، أو عزفه الموسيقيون ، وبهذه الصورة يستطيع الأسلوب القديم أن يؤثر في عقول الشباب ، بما في ذلك عقول الفنانين ، حتى إذا لم يقلدوه تقليدا مباشرا . وكموضوع للتفكير المتصل ولمختلف الاتجاهات العاطفية خلال أجيال متعاقبة ، فإن الأسلوب القديم يتغير حتى إذا لم يعد يمارسه أحد . ولا شك أن ذكرى أسلوب قديم ، والفكرة الحاضرة عنه ، قد يختلفا اختلافا كبيرا عن الأسلوب كما كان ينظر إليه في أول عهده ، وذلك لأن التقلبات التي تعرض لها ، صعودا وهبوطا ، تصبح موضع تقدير ناقد ، كما هو شأن النحت الهليني ، ومسرحيات شكسبير ، وموسيقى باخ ، وتصوير ال جركو . فبعد تفسير ذلك الأسلوب ، وربما يتعرض للإهمال والنسيان فترة من الوقت ، ثم يكتشف من جديد ، ويصبح موضع الإعجاب لأسباب مختلفة . وفي مقدور الأسلوب القديم أن يبقى طويلا ، أن لم يكن كقوة نشيطة في إنتاج فني لاحق ، فكمؤثر في الفكر والشعور في مجالات أخرى .

وإذا ما ثبت أسلوب فترة وأصبح تقليدا ، تغير مجال امتداده مع التغيرات التي تطرأ على سماته المكونة ، والتقليد كمجموعة متماسكة أو مفككة من السمات قد يتسع أو ينكمش جغرافيا وجنسيا كلما طال زمنه . وقد ينتشر في مزيد من مناطق الفن والثقافة ، أو يتلاشى من بعضها ، ويبقى في البعض الآخر . والتقاليد في العالم الحديث هي أشكال ديناميكية مزعزعة في العملية الثقافية الكلية ، تنزع دائما إلى الذوبان في الفيض العام . وعلى النقيض من هذه النزعة إلى التفكك والذوبان التي تزداد سرعتها نتيجة لتطلع الناس في العصر الحديث إلى التجديد المستمر ، فإن هناك نزعة محافظة تزداد قوة ، وهي تعتمد أصلا على قوى العادة والعرف ، وعلى ما درج عليه الناس طبيعيا من احترام الأشياء القديمة التي يعترفون بها ، وتلقى سندا من نمو جماعات مهنية وعلمية متخصصة ، وكذلك تعززها المعاهد والتقنيات التي تسجل الفن القديم وتحافظ عليه ، كما هو

الحال فى المتاحف والمكتبات ، وفى أسطوانات الجاكى والأفلام . وقد أصبح من الأصعب والأصعب أن يزول تماما أسلوب أو تقليد ، الا باحتمال - حدوث - كارثة عالمية . ذلك أن الأساليب المنقرضة والتي فى طريقها الى الزوال يترجمها المكتشفون والعلماء ، ويضعونها تحت ضوء المعرفة التاريخية ، حيث يكون لها أثرها فى التعليم العام ، وربما أوحى الى بعض الفنانين الناشئين بأن يعينوها من جديد بصورة جزئية أو بصورة كاملة .

ما الفرق بين تقليد أكبر وتقليد أصغر ؟ ليس الفرق بالضرورة فرقا فى الأهمية ، أو فى القيمة ، أو التأثير الثقافى . ومن وجهة نظرنا الحاضرة ، هو فرق فى الحجم والمجال ، ففى نطاق تقليد ثقافى كبير ومنوع ، أو فى نطاق فن واحد ، توجد تقاليد محددة ، وكل من هذه التقاليد المحددة يعتبر تقليدا أصغر أو تقليدا فرعيا بالنسبة الى التقليد الأكبر الذى هو جزء منه . وهو سمة أسلوبية جزئية أو مركب سمات جزئى يتحدر عبر فن وثقافة أجيال متعاقبة ، ويقابل ما عرفناه سابقا بأنه أسلوب فرعى بالنسبة الى أسلوب أكثر اتساعا ، ولكنه يتميز أيضا بأنه أسلوب فرعى يتحدر فترة طويلة من الزمن .

ان أسلوبا فرعيا رئيسيا واسع النطاق كالباروك يشمل أساليب فرعية كثيرة ، ويمكن أن يقسم الى أنواع من الباروك ، على الأسس التى أشرنا إليها . وبالمثل ، فان تقليد الباروك ، كأسلوب ومؤثر فعال الى حد ما حتى وقتنا الحاضر ، يمكن تقسيمه الى تقاليد فرعية على الأسس نفسها .

وأية سمة ، كالتركيز على القوة والكتل الثقيلة فى حركة دائرية أو منحرفة ، تصبح تقليدا فرعيا للباروك ما دامت تتحدر وتمارس بصورة نشيطة . وقد تمارس فى الفن الذى نشأت فيه ، أو فى فن آخر . فأسلوب الرسام روبنز Rubens يمكن أن يؤثر فى التصوير الفوتوغرافى واللون المتحرك فى الفيلم . وقد يعمل كواحد من عدة عوامل أسلوبية فى عمل

فنى بمفرده ، ويمكن أن يدخل كجزء من شكل يغلب عليه الباروك ، أو كعامل ثانوى أصغر فى شكل متنوع الأساليب ، أو اخراج مسرحى لتمثيلية حديثة يتبع أسلوب الباروك المحدث ، أو فقرة موسيقية من بوليغونية الباروك المحدث فى سيمفونية حديثة .

ان حياة التقليد الفرعى وتأثيره قد يصلان الى كل الأقسام الثقافية التى توجد بين الفنون والمجالات الأخرى . فروع القصر المشيد على طراز الباروك يمكن أن تستخدم لكسب احترام الناس لحكومة شيوعية ، وقد تير فى ديكتاتور أطماعا ملكية . كما أن الرغبة الملحة فى الفخامة والعظمة فى أى مجال قد تعبر عن نفسها بإحياء طراز الباروك الفخم ، الا اذا كبحت جماحها مؤثرات معاصرة رادعة . وقد يتألف التقليد الفرعى الأسلوبى من أية سمة أسلوبية أو من أى مركب سمات أسلوبية ينتقل عبر الأجيال المتعاقبة ويظل حيا متعشا . والسمة أو مركب السمات الذى يثبت ، قد يحتفظ بطابعه بحيث يمكن تمييزه بسهولة فى الأوساط الأخرى ، أو يندمج مع غيره كسمة مبهمه تعم العمل الفنى كله بحيث لا يكاد يمكن تمييزها .

وأمثلة الحالة الأولى تظهر فى الصدف كعنصر تقليدى بارز فى الأثاث الفرنسى خلال القرن الثامن عشر ، وفى فكرة الحيوان الذكى فى القصص الشعبى ( الفولكلور ) ، وفى المقام الموسيقى ذى الخمس نغمات ، والأسلوب الدورى فى الموسيقى . وفى هذا الصدد يقول بانستر فلتشر Banister Fletcher ان « النصر بالالادى »\* يوجد أحيانا فى عمارة عصر النهضة الإيطالية ، وهو يتألف من « مركب من الطرازين الدورى والأيونى يشكل تحت السطح الرئيسى القائم على أعمدة اطارا بمقود متداخلة تستند الى أعمدة مزدوجة أصغر من تلك .. وهناك فتحات

---

(\*) نسبة الى Andrea Palladio وهو مهندس معمارى إيطالى ( ١٥١٨ - ١٥٨٠ )  
تميز بطراز كلاسيكى ممين فى البناء .  
( الترجمة )

دائرية في الفسحات المثلثة الكائنة بين النحني الخارجي الأيمن واليسر  
من كل عقد وبين الزاوية القائمة المطوقة له ، \* .

وعندما تتحدر مركبات السمات عبر الزمن وتنتشر في شتى الأماكن،  
فإنها تواصل انفصالها وتجمعها ثانية مع غيرها من السمات ، ولكنها لا تصل  
إلى حد الذوبان في سمات موحدة . فثمة مجموعات صغيرة وكبيرة تثبت  
على الزمن وتحفظ بشئ من طابعها إلى جانب سمات مختلفة تصاحبها عبر  
القرون وآلاف السنين ، كما هو شأن الأعمدة اليونانية الكلاسيكية ،  
والزخرفة الأقدم عمرا التي كانت ترسم على الأواني القديمة في صورة  
صلبان معقوفة ، وخطوط متوجة ومتقاطعة .

ويستخدم علماء الأنثروبولوجيا مفهوم ( التقليد الإقليمي المشترك )  
بمعنى « ثبات عدد من تقاليد مجتمعة ومرتبطة ارتباطا وثيقا داخل إقليم  
معين » \* ، ويقول جوردون ولي Gordon R. Willey إن في التقليد  
المشترك في بيرو أو أمريكا الوسطى تشترك كل النواحي الثقافية في سمات  
ومركبات سمات معينة : الزراعة ، والأواني ، والنسيج ، والمنازة .  
ويقرر أن التقليد بوجه عام إنما يعنى نشاطا نموذجيا متصلا تفضل حيوية  
ثقافة ما أن تبصر عن نفسها فيه . فعلم التقويم الذي أخذت به قبائل المايا ،  
هو تقليد محكم التوحيد دام أكثر من ألف عام ، وهو مقسم إلى أقسام  
فترية صغرى لكل منها طابعه الأسلوبى الفنى المترف به . ويذكر ولي ،  
كعقيد في جوانب محددة من الثقافة ، الرسم على الأواني الفخارية باللون  
الأبيض فوق الأحمر الشائع بين سكان جبال الأنديز في أمريكا الجنوبية .  
ويشمل التقليد خطوطا معينة من الاستمرار والثبات في الأفكار الثقافية  
عبر الزمن ، وبواسطتها يستطيع الأركيولوجى تتبع النمو الثقافى . فالتقليد

---

History of Architecture on the Comparative Method

(\*)

نيويورك ١٩٣١ - ٦٥٦ .

Archaeological Theories and Interpretation : New World

(\*\*)

W.C. Bennett Anthropology Today وهو ينسب الفضل لى هذا المصطلح ال

الذى كان متبعا فى صنع الأواني الفخارية بأمريكا الشمالية ، والمتميز بما على الأواني من نقوش تشبه الجبال والنسيج ، اتسع وانكمش جغرافيا مع قليل من التغيرات الداخلية ، بينما تقليد الأحمر والأبيض فى بيرو تطور الى عدد من أساليب صنع الفخار تختلف عن بعضها البعض اختلافا كبيرا ، وتربط مع بعضها البعض بنفس النسق اللونى \* .

ولقد رأينا أن عملا فنيا معينا قد يشمل فى كثير من الأحيان عنصرين تقليديين أو أكثر ، بارزين أو مندمجين ، ويشكلان من الناحية المورفولوجية عناصر أسلوبية تقليدية فى هذا العمل الفنى . ومن أمثلة ذلك ، العنصر اليونانى فى التحت البوذى فى جاندهارا \*\* ، وعنصر الرومانسك والعنصر القوطى فى كاتدرائية شارتر ، والعنصر الزنجى البدائى فى التحت التكميى ، والعنصر الفارسى والعنصر الانطباعى فى رسم من صنع الرسام ماتيس ، والعنصر العربى فى أغنية ورقصة أسبانية من أغاني ورقص الفجر ، والتقليد الكلاسيكى فى الكوميديا الالهية التى كتبها داتى ، وأساليب العصر الوسيط فى موسيقى سترافنسكى .

وكثيرا ما توصف هذه العناصر بأنها « مؤثرات » أو « اشتقاقات » . ويرى الناقد ما يعتبره تأثير روبنز فى رسم من صنع رنوار ، ويسمى « أصداء » ديبوسى فى مقطوعة من تلحين رافل أو رسيجي ، ويلاحظ فضل داتى على ملتون وفضل فرجيل على داتى ، ويشعر أن شخصيات روايات الكاتب الأمريكى فوكر قد تكون مستمدة من دوستوفسكى . ويفترض فى وسائل التعبير هذه وجود علاقات سببية معينة من التأثير والاشتقاق بين الفنانين وهى علاقات كثيرا ما تكون موضع خلاف ومن المستحيل اثباتها . ولا يكون هناك مثل هذا الخلاف اذا وصفنا هذه العلاقات

(\*) Willet ص ٢٧٢ .

(\*\*) مملكة كانت تشغل الجزء الشمالى الغربى من الهند ، وازدهر فيها الفن فى عهد ملكها كانشكا الذى تولى ملك قبيلة الكوشانا فى سنة ٧٨ بعد الميلاد ( تقريبا ) .  
( الترجمة )

بأنها تشابهات أسلوبية ، شأنها شأن ما يلاحظ من وجود عناصر أسلوبية متماثلة في عمليتين فنيين مختلفين .

وإذا قلنا ان عناصر أسلوبية تقليدية يمكن أن توجد في عمل في أو في الإنتاج الكلي لأحد الفنانين ، فإن ذلك لا يعني أن عمله يفقر الى الأصالة أو العظمة ، لأن هذه العناصر يمكن أن توجد في أعظم الأعمال الفنية التي قام بها أعظم الفنانين ، ويكاد يكون من المستحيل أن تصور وجود سمة جديدة تماما في الفن من حيث المادة ، أو أسلوب الأداء ، أو المحتوى ، أو الشكل . والأصالة هي دائما مسألة فيها تفاوت ، وقد تضمن كلية أو الى حد كبير انتقاء وترتيا جديدا لسمات وسمات فرعية تقليدية ، ولا تعتبر التقليدية اختيارا يقلل من شأن الناقل الا اذا كانت العناصر التقليدية على درجة من التافر أو ضعف التكامل لا تجعل منها تركيبا جديدا . والفنانون ، في عصر يقيم للأصالة مثل هذا الوزن العظيم ، انما ينزعون الى مقاومة وانكار الفكرة التي تقول بأنهم أخذوا أى شئ عن الماضي ، حتى اذا كان فضل الماضي عليهم واضحا للخبراء ، بل يدعون في أكثر الأحوال أنهم تعلموا من الطبيعة مباشرة ، وهم ينسون أن الفن هو الذى علمهم كيف ينظرون الى الطبيعة ويتعلمون منها :

ان أية سمة من سمات الباروك التي ناقشنا ولفظنا يمكن أن تنفصل ، ويأخذها الخلف عن السلف ، وتدخل في فن لاحق كمصدر أسلوبى ، وليس من الضروري أن تتحدر كل السمات الخمس أو الأكثر من خمس التي تشكل الباروك بوصفه أسلوبا قريبا ظهر في القرن السابع عشر ، بل يمكن أن تتحدر أية سمة بمفردها متفقا منها ، فالرسم الانطباعى يستطيع أن يواصل ويطور السمة التصويرية المتنافضة للسمة الخطوطية ، مع تجنب سمة الانحراف والتجوير التي كانت تميز الكثير من رسم القرن السابع عشر . وكما فعل الرسام مونه ، يستطيع أن يجعل انعكاسات الضوء اللونية تلمب فوق سطح مستو نسبيا ، مثل واجهة كاتدرائية يمثلها الرسام

كأنها موازية تقريبا لمستوى الصورة • ويستطيع أحد الملحنين أن يحاكي  
باخ في مزج الأصوات في مقطوعة من موسيقى الفوجية ، بينما يدخل  
بدلا من تلك الموسيقى أنغاماً أكثر تنافرا وتحويرات مقامية فجائية متعددة  
النغم • ويستطيع مائيس أن يدخل السمات الفارسية لنموذج اللون غير  
اللامع المأخوذ عن المنمنمات ، دون الحجم الصغير والخطوط الحادة التي  
كانت في الأصل مقترنة بها ، ويمكن بدلا من ذلك أن يجمع بين هذه  
السمات وبين مساحات واسعة يخطها بريشته ، وبعض الأضواء الانطباعية •

وقد يكون من المفضل أن يوصف استخدام النمط اللوني غير اللامع  
بأنه فارسي الا اذا كان التشابه بارزا في نواح أخرى • ذلك أن النمط  
اللوني غير اللامع هو سمة أسلوبية تقليدية ، ولكنه يوجد في التقاليد  
المصرية والصينية وغيرها من التقاليد المحلية الى جانب التقاليد الفارسية •  
وكثير من السمات التي كان ولفلن يسميها « باروك » أو سمات القرن  
السابع عشر هي في واقع الأمر أقدم من ذلك بكثير •

#### ١١ - الأنماط الأسلوبية المتكررة • الأساليب اللافتية أو متعددة الفترات :

ان المؤرخ الذي يستعرض كل التاريخ المعروف عن فنه من نقطة  
تتاح له فيها رؤيا واضحة لعصر معين وأسلوب معين ، كثيرا ما يدهشه  
وجود تشابهات بين أعمال فنية تنتمي الى فترات وأماكن منفصلة عن بعضها  
البعض انفصالا كبيرا ، ومنبئة من بيئات اجتماعية ، وثقافية ، ودينية مختلفة ،  
وليست هذه التشابهات أجزاء من تقليد واحد متصل •

وقد يتبين المؤرخ تحت الفروق الواضحة في المادة ، وطريقة الأداء ،  
والاستعمال ، ومادة الموضوع ، تقاربا شاملا في الأسلوب ، والشكل ؟  
والتعبير ، أكثر من ذلك الذي يوجد بين أعمال فنية تنتمي الى زمن واحد  
ومكان واحد •



ومن الطبيعي أن يصف المؤرخ مثل هذه الأعمال الفنية المشابهة على أساس الأساليب القريبة المألوفة التي تماثلها هذه الأعمال الفنية . فالمؤرخون يتحدثون الآن عن طور « باروكي » في النحت الروماني والعمارة الرومانية ، وعن الروماتيكية في الشعر الرفي الذي كتبه ثيوكرتوس ، وبيون ، وفرجيل . وبالطريقة نفسها يشار إلى النحت القوطي البوذي في آسيا الوسطى لأنه يشبه النحت القوطي في العصر الوسيط \* . وثمة كتاب آخرون يتحدثون عن أسلوب الباروك في النحت والعمارة \*\* بالهند الشرقية ، كما وصف النحت والعمارة الهندية في عصر امبراطورية جوبتا Gupta بأنها من طراز كلاسيكي يخالف أنماط الباروك والروكوكو التي جاءت بعد ذلك . وبعض النحت الياباني في عصر « كاماكورا » ( وهو نحت يشتمل الأرواح الحارسة ، وليس صورة بوذا ) يعتبر « شبيه الباروك » في نزعة إلى الكتل الكبيرة المتوترة وغير المنتظمة التي توحى بالنشاط العنيف والحركة ، وهناك منحوتات صينية مماثلة نحتت في عهد أسرة نى آنج وغيرها من الأسرات المالكة القديمة .

وقد يفضل مؤرخ ياباني ، غير متأثر بالدراسة الغربية ، أن يسمى منحوتات برنيزي وبوجيه Puget منحوتات من طراز كاماكورا ، كما أنها تميل إلى تسمية مدرسة موريبانا لتسيق الزهور « روماتيكية » لأنها توحى بحدائق الروماتيكية الرائعة في طريقها التي تتعد عن الشكلية الهندسية الجلمدة ، وتقرب من الأسلوب الطبيعي المحبوك غير الشكلي . ولقد تأثرت الحدائق اليابانية والغربية الفاتنة في القرن الثامن عشر وما بعده بالحدائق والمناظر الطبيعية الصينية ، ونحن في الغرب ، ليس من حقنا فعلا أن نفرض

(\*) انظر كتاب Civilization of the East ( نيويورك ١٩٣١ ، ١٩٣٢ ) .  
الهند ص ١٢٤ وما يليها - الصين ص ١٧٧ وما يليها . تأليف R. Crousset وكتاب  
The Afghan Stuccos of the N.R.F. Collection ( نيويورك n.d. )  
تأليف J. Strzygowski

(\*\*\*) W. Cohn ( Indische Plastik ) برلين ١٩٢٢ ص ٤٥  
( Archeologie du sud de l'Inde ) G. Jouveau-Dubreuil باريس ١٩١٤ .

مفاهيمنا الخاصة على كل ناحية من نواحي الفن الشرقي تكون مماثلة لفننا الغربي ، لا لسبب آخر سوى أن القول بهذا التماثل ، هو الذى يوحى بأن الغرب هو الأسبق وبأن الفن الشرقي مشتق منه . ومع ذلك فأننا فى حاجة ملحة الى مصطلحات نصف بها هذه التشابهات بين الثقافات ، ولا شك أن أى اسم يصلح لهذا الوصف اذا حدد وطبق بطريقة موضوعية .

والمهمة الأولى والأساسية فى دراسة هذه التشابهات الواضحة هى أن نلاحظها ونحللها تجريبيا ، على أساس السمات الأسلوبية . فكيف والى أى حد تعتبر منحوتات آسيا الغربية التى يقال انها قوطية بوزية ، مماثلة حقاً للمنحوتات الأوروبية القوطية ؟ وما هى سمات الأسلوب التى تشارك فيها المنحوتات شبه الباروكية فى العصر الهليني والمصر الرومانى الامبراطورى مع المنحوتات الأوربية الباروكية فى القرن السابع عشر ؟

وإذا طبقنا على مثل هذا النمط اسم أسلوب فترى معروف ، فإن هذا المفهوم الأخير يجب أن يعاد الآن تحديده بصورة أوسع وأكثر بساطة ، كما فى الحالات الأخرى التى يزداد فيها اتساع المفهوم . وتحديد هذا النمط كنمط أو أسلوب لا فترى يجب أن يحذف تلك السمات الخاصة بأية فترة واحدة ، ويقصرها على تلك الصفات القليلة المجردة الى الحد الكبير التى تتكرر فعلا فى مختلف الأزمنة والأماكن ، لأن الأسلوب الفترى لا يمكن أبدا أن يتكرر بصورة واحدة كاملة . وتحديد نمط متكرر يحتاج فى العادة الى ذكر سمات أقل مما يحتاج اليه تحديد أسلوب فترى ، وأكثر مما يحتاج اليه تحديد نمط بسيط مثل « الصور المستديرة » أو « الموسيقى الخفيفة » . وبوجه عام ، فإن النمط الأبسط والأكثر تجريدا هو أوسع مجالا من الأسلوب الفترى ، ويمكن اعتباره كجنس تدخل فى نطاقه أنماط فرعية وأساليب فترية كثيرة كأنواع أو أمثلة .

ويمكن تعريف « الفن الزخرفى » بطريقة بسيطة وعامة نمسيا بأنه الفن الذى يركز على الصفات البصرية المعروضة وعلى الترتيبات الخاصة

بالموضوع أكثر من التركيز على التمثيل الواقعي أو المثالي ، أو على المعاني  
 الرمزية ، أو على العواطف الموحى بها . وهو يشمل طرقا كثيرة محددة  
 لتحقيق هذا العمل كما في الزخرفة الصينية ، وزخرفة الروكوكو  
 الفرنسية ، والزخرفة الإسلامية . ومن ثم فإن تعريفه الأساسي لا يمكن أن  
 يحدد أية سمات يختص بها أحد هذه الأنواع . غير أن مفهوم « الفن  
 الزخرفي الياباني » يضيق المجال بمض الشيء ، ويجب أن تحدد تعريفه  
 تلك السمات التي تتفق مع النمط الزخرفي بوجه عام ، مع تمييز النوع  
 الياباني عن غيره . ولتضييق المجال أكثر من ذلك نقول ان أسلوب  
 « ياماتوي » هو أسلوب فترى من الفن الزخرفي الياباني ، بدأ في عصر  
 « هاي » Heian Period المتأخر ، واستمر كتقليد في القرن الخامس  
 عشر . ولقد جاء وصف لهذا الأسلوب في كتاب لي Lee ( ١٩٦١ )  
 ص ٢٨ - ٢٩ ) أنه كالآتي : « تعتمد الوسائل التكوينية على استخدام كل  
 الفراغ المتاح من الحافة السفلى للفاقة الورق الى الحافة العليا . ولا تكاد  
 توجد خطوط تحدد الأفق لأن الرسامين كانوا يرغبون في زخرفة السطح  
 بأكمله . وثمة خطوط تمثل السحاب بلون مخالف للون الخلفية وضعت  
 بطريقة تصفية - وهي مأخوذة في الأصل من أسلوب ت - آنج Tang  
 في الرسم - وتستخدم داخل الغرف وخارجها بمثابة فواصل أو روابط  
 بين المساحات المتجاورة . فان الفواصل المائلة من ستر أو نوافذ أو جدران ،  
 أو حصر أو أرضيات الغرف تشكل أنماطا غالبية وحركات توجيهية .  
 وهناك رسوم زخرفية متناثرة تمثل الطبيعة مرتبة ترتيبا زخرفيا ، أو صور  
 تمثيلية على ستائر مرسومة بالألوان ، فتحدث تنوعا في الأنماط الغالبة .  
 كما أن الألوان الخالصة كالبنفسجي الزاهي والأزرق السماوي ،  
 والرمادي والاحمر الزاهي ، تستخدم بعناية مع التركيز على طبيعتها  
 الزخرفية كالألوان غير لامعة . ويثر الذهب والفضة على هيئة مسحوق أو  
 على شكل قطع صغيرة فوق الكتابات المكتوبة بالخط الياباني المتشابك » .

ويشير مصطلح « أبولوني » و « ديونيسي » الى نمطين أسلوبيين

متباينين ، وهما مشتقان من مقال للفيلسوف نيتشه عن « مولد المأساة » ، *The Birth of Tragedy* وقد حدد نيتشه هذين المصطلحين مع إشارة خاصة الى التمثيلية اليونانية القديمة ، أى أنه أشار أساسا الى فن واحد وعصر واحد . ولكنه طورهما بطريقة فلسفية بعيدة المدى توحى بأنهما ينطبقان كذلك على فنون وعصور أخرى . ولقد أصبحا يرمزان فى النقاش الحديث ، الى عنصرين أو اتجاهين متضادين متعاقبين فى الفن كله والحضارة كلها . فالديونيتيكي قريب من «الروماتيكى» فى تركيزه على العاطفى ، واللامعقول ، وعلى الشعور الروحى بالأحدية . وبهذا الوصف يمكن تفضيله أحيانا على «الروماتيكى» لأنه أقل ارتباطا بحركة حديثة . أما «الأبوللوني» فإنه يتطابق مع ناحية من نواحي مانسيه الآن «كلاسيكى» - وهى الناحية التى تركز على الوضوح والهدوء ، ولكنه لا يتفق مع ناحية أخرى - وهى التى تركز على الفهم العقلى ، والتحليل ، والهدف . وينسب نيتشه هذا التركيز الأخير الى سقراط ، واعتبره « بوجه عام ، شيئا لا يلائم الفن . وكان فى موقفه هذا يعبر عن سماته الروماتيكية الخاصة .

وهذان الزوجان من المفاهيم المتباينة لهما فائدتهما فى وصف الفن وتصنيفه ، وسوف يكونان أكثر فائدة عندما يحددان تحديدا أكثر دقة . ويجب ألا يتوقع المرء أن يجد فى الفن أمثلة كثيرة لأى من هذه المفاهيم المتباينة المتطرفة ، فهى أضداد نظرية أكثر منها أنماط لظواهر واقعية فعلية . ذلك أن أغلب الفن ، سواء سميناه كلاسيكيا أو روماتيكيا ، أبوللونيا أو ديونيسيا ، إنما يقع فى مكان ما بين الاثنين وفيه بعض الأثر من الصفتين ، ولو كان ذلك من حيث التباين الداخلى . ولقد أظهر نيتشه نفسه كيف أن المأساة الكلاسيكية حققت توفيقا جزئيا بين الطرفين ، الأبوللوني والديونيسى . ومنذ ذلك العهد استمر هذا المجهود بطريقة أو بغيرها ، وقد بدأ قبل عصر المأساة اليونانية . وبالمثل ، فإن النحت الكلاسيكى كما فى ( قوصرة ) معبد البارثون ، جمع بين الهندسة الجامدة وبين

الأشكال الطبيعية والأشكال الحية . وظل هذان النوعان ثابتين ولكن فى مرونة تحت سيطرة عقل ديناميكى ، لا سيطرة قواعد جامدة .

وفى مثل هذه الأشكال ، فإن النمط الأسلوبى المتكرر يعمل كمعصر متطور ، يظهر مرة بعد أخرى فى مجالات فنية وثقافية جديدة دائما . ولقد قال أندريه جيد ، « ان الصراع بين الكلاسيكية والرومانتيكية قائم فى كل عقل » .

وتطبيق فكرة « الكلاسيكى » كمط يتضمن توازنا ، واعتدالا ، ووحدة ، على العلاقة بين الكيان اساسى لعمل فنى وبين جماله الزخرفى . وبينما ننظر الى النمط المتق على أنه نمط عار وقاس ، أو أنه يفتقر الى الوحدة بين العناصر الوظيفية ، والتمثيلية ، والزخرفية ، فاننا ننظر الى الكلاسيكى على أنه يوحد بين هذه العناصر كلها فى توازن وضبط . أما الباروك فاننا نعتبر أنه يميل الى الاسراف أو المغالاة ، والى الزخرفة الثقيلة أو الملتويات والتواءات التى لا ضرورة لها من الناحية الوظيفية . وكذلك يلاحظ أن الروكوكو يشبه الباروك من حيث المغالاة فى الزخرفة ، ولكن بطريقة أخف وأكثر رقة . ونحن نرى أن الفكرة والشكل ، أو المعنى العاطفى والتعبير الحسى ، يبلغان مستوى التوازن الكامل فى النمط الكلاسيكى ، وما يوحى الى المشاهد بالراحة والقوة الهادئة . والنظرة الى النمط الكلاسيكى هى أنه يركز على العقل والنظام ، فيما يغبر عنه ، وفى الطريقة التى يعمل بها الفنان . أما النمط الرومانتيكى فانه يركز على الدافع ، والخيال ، والبديهة المباشرة ، وكذا فى العمل الذى ينتجه الفنان ، وفى عملية الخلق . ومن الواضح أن هذه المعايير كلها هى معايير ذاتية وتقييمية بصورة جزئية : فهناك اختلاف كبير فى الرأى حول ما هو « مزخرف أكثر مما ينبغى » أو « موحد توحيدا كاملا » . غير أن هناك أيضا عنصرا موضوعيا فى هذه المعايير يمكن التعبير عنه تعبيرا تقريبا على أساس التفاوت والتناسب بين مختلف العوامل فى الشكل .

لقد تناولنا الأساليب كنوع من النمط المركب فى الفن ، وهى تتميز على أساس مفاهيم عن الأسلوب ، كل واحد منها يسمى باسم أحد الأساليب وأنها مهمة صعبة أن نحدد هذه الأساليب تحديدا مرضيا ، بالنسبة الى مجموعة من السمات ، وكذا بالنسبة الى مجال انتشارها . غير أن علم التصنيف الجمالى هو فى مرحلة أولية ولا يحظى الا بقليل من الدراسة المنتظمة . وتحليل مفهوم الأسلوب من حيث معناه وعلاقته بالأعمال الفنية هو تحليل أسلوبى عام ، وهو فرع من المورفولوجيا الجمالية .

وتنشأ مشكلة من نوع مختلف ولكنه وثيق الصلة بهذا الموضوع عندما نحاول وصف عمل فنى بأنه ينتمى الى أسلوب معين أو أساليب معينة ويعتبر هذا تحليلا أسلوبيا خاصا . فاذا حللنا معبد البارثون اليونانى كتمين معين بحيث نلاحظ السمات التى يحقق فيها مواصفات « العمارة الدورية » ، كان ذلك تحليلا من هذا النوع . ومن المفيد فى أغلب الأحيان أن نقارن عملين فنيين أو أكثر من حيث ما بينهما من صلات أسلوبية مثل البارثون والأركيوم وكلاهما قائم على تل الأكروبول فى أثينا .

والفرض من التحليل الأسلوبى الخاص هو ، أولا ، تحديد مكان العمل الفنى بالنسبة الى أسلوب معين أو أساليب معينة . فقد تكون هذه الأساليب تقليدية ، أو أساليب أخرى واسعة النطاق ، يمارسها فنانون آخرون ، أو أساليب فردية يختص بها فنان واحد بالذات . والمشكلة هنا هى أن نلاحظ ونصف السمات التى يكون فيها العمل الفنى مطابقا لمواصفات أسلوب معين ، مطابقة كاملة أو جزئية . وهذه هى مطابقات العمل الفنى فيما يختص بهذا الأسلوب . والفرض الثانى من التحليل الأسلوبى هو أن نبين النواحي التى لا يتفق فيها العمل الفنى مع مواصفات هذا الأسلوب نفسه ، وبهذا نقدر مدى المطابقة . فهل هو نموذج مثالى خالص للأسلوب ، أو عمل فنى خليط ، بين بين ، انتقالى ، مولد ؟ وبمقارنة عملين

فحين أو أكثر بالنسبة الى الأساليب نفسها أو بالنسبة الى أساليب متماثلة ، يستطيع الانسان أن يجعل تقديراته للصلات الأسلوبية بينهما تقديرات دقيقة . ومنثل ذلك البارتون واليسيوم كبنائين من طراز العمارة الدورية ، وكاتدرائتا شارتر وأميان كبنائين من الطراز القوطى ، والرسامان روبنز وفرمير كرسامين يتبعان أسلوب الباروك .

وعلى هذا المنوال قد يأمل المرء فى الاقتراب من معرفة الطابع البارز للفد نميا الذى يتسم به عمل فنى معين ، أو الذى تتسم به أعمال فنان معين . وقد يتطلب هذا أن يتبّه الانسان الى فروق دقيقة جدا بين سمات متشابهة فى مختلف الأساليب والنماذج . ومع ذلك ، فليس من المفروض أن كل هذه الفروق يمكن أن يعبر عنها على أساس المطابقة أو عدم المطابقة لأساليب مشهورة . وينبغى أن توصف نواحي عدم المطابقة أو عناصر الاختلاف فى عبارات قطعية جازمة ، وليس هذا بالأمر اليسير ، وخاصة فى الأعمال الفنية الجديدة غير المألوفة . ولا شك أن مفاهيم الأسلوب تساعد على وصف عمل فنى معين ، ومع ذلك ففى هذا العمل قد يحل المفهوم محل الكثير من الكلمات ، والكثير من الاشارات الى سمات معينة . فالرجل الخير يفهم الكثير اذا قيل له ان عملا فنيا معينا « يتسمى الى أسلوب الروكوكو » مع منحنيات مسطحة بسيطة بشكل غير عادى ، أو « أنه يتسمى الى أسلوب موتفردى الموسيقى » مع قليل من الأنغام المتنافرة الحديثة غير العادية .

وفى تصنيف الأمثلة ، فان النقاد والمؤرخين كثيرا ما يتحدثون كما لو كان الفنان ، وليس العمل الفنى ، هو المثل . فقد يناقشون مثلا مكان الموسيقىار ج . س . باخ بالنسبة لأسلوب الباروك ، أو مكان الرسام شاردان بالنسبة لأسلوب الروكوكو . وهذا شئ ملائم كاختصار لعبارة « مقطوعات باخ » أو « لوحات شاردان » لأن هذه المقطوعات وتلك الرسوم هى التى توضح الأسلوب ، أكثر مما يوضحه الفنانون . ومن وجهة نظر

المورفولوجيا وتدوين التاريخ ، فإن المنتجات الفنية هي المعلومات الأساسية ،  
فالأسلوب ليس الانسان الفنان ، ولكنه ناحية من عمله ، وفي حالات كثيرة  
لا نعرف ، ولا نستطيع أن نعرف شيئا عن الانسان ، وحتى اذا عرفنا ، فإن  
عمله هو الذى يجعلنا نعتبره ذا أهمية لتاريخ الفن . ولا شك أن ذلك  
الانسان كان يتصف بسمات سيكولوجية تتصل بسمات الأسلوب الذى  
يتمثل فى عمله الفنى . وهذه أيضا لها أهميتها فى التاريخ الثقافى ، غير  
أن العلاقة بين هذه السمات تتحو بنا فى واقع الأمر بعيدا عن مجال  
المورفولوجيا الجمالية وتاريخ الفن .

ومحاولة وصف طابع عمل فنى معين فى أبرز نواحيه لا تتصل  
مباشرة بنظرية التطور ، وهى النظرية التى تهتم اهتماما أكثر بالأنماط  
والاتجاهات العامة ، ونحن انما نذكرها هنا أساسا لكى نبين أن التطورية  
لا تتكرر أو تتجاهل النواحي الفنية التى ينفرد بها العمل الفنى ، كما أن  
المورفولوجيا تستطيع أن تشمل الاثنين معا .

وكذلك تتصل نظرية التطور بموضوعنا من حيث أنها تؤكد أن  
الأساليب والتقاليد تتحد ، لا كمجردات مستقلة ، ولكن كسمات متكررة  
لأعمال فنية معينة ملموسة . فالطريقة التى يجسم أو يمثل بها عمل فنى  
أسلوبيا أو تقليدا معينا تعتبر عنصرا له وظيفته داخل ذلك العمل الفنى .  
وقد يكسب الكل الفنى وحدة وانسجاما ، غير أن وجود عنصرين أسلوبيين  
مختلفين أو أكثر قد يعكس الأمر الا اذا حدث بينهما اندماج وتوافق  
بطريقة ما . وفى هذه الحالة قد ينشأ عنهما تأثير كل من التوازن والتباين\*  
على نحو معتدل ديناميكى .

---

(\*) ومن ثم فإن شرمان لى Sherman E. Lee يبين ان الرسام نشونا  
( ١٦٢٦ - ١٧٠٥ م ) كان يرسم بأسلوبين . احدهما سريع واقتصادي يستخدم فيه  
الفرشاة فى رسم الصخور أو السمك ، أو الطيور ، أو النباتات . وهو أسلوب جرىء ،  
وصين ، ألى ، كثير النزوات الزاجية . وكثيرا ما كان يشفى على الحيوان والجماد فيما  
انسانية . أما الأسلوب الآخر فهو أسلوب مقعد ، تجريى ، طائى ، موجز ، مجاف  
للتقاليد . الأول أسلوب مباشر بديى ، والثانى بناء وعقلانى . ويؤلف بين الاثنين =



### ١٣ - الزعم بأن الأساليب فلة فريدة نواحيها الفلة والعامية :

كثيرا ما أسيء استخدام مصطلح « فريد » ، unique ، فلم يقتصر إطلاقه على أعمال فنية فحسب ، أو على فنانين بالذات ، بل أطلق أيضا على أساليب فنية ، وهنا أيضا كثيرا ما يستخدم كاعتراض على التطورية وعلى نظرية الدورات . فإذا كان كل أسلوب فذ بصورة كاملة ، فلا يمكن أن يكون هناك تطور تدريجي في الأساليب ، واستمرار في تاريخ الفن . ولا يمكن أن يكون هناك تكرار لأحد الأساليب في فترات وثقافات مختلفة .

ويقول كروبير « لا يمكن لأسلوب أن يتكرر ، فهو فردي وفذ الى درجة لا تسمح بذلك . وقد يأخذ مكانه أسلوب آخر ويسير شوطا مماثلا بوجه عام ، ولكنهما يختلفان من حيث النوع اختلافا حقيقيا بحيث لا يعقل أن نتحدث عن العلاقة بينهما كأنها علاقة دورية فالأساليب هي أشياء

---

= اشتراكهما في مزاج رسين عقلاني ، ومن ثم كان الانحراف بين حين وآخر من الأسلوب الثاني الى الأول في المناظر الطبيعية . ويركز الأسلوب الأول على الأجزاء ويوحد بينهما جزئيا بطريقة أدبية . أما الأسلوب الثاني فإنه يركز على الكيان الكلي . وبتمثل الاسلوبان في اللوحة التي رسمها تشو تشون تحت عنوان « Landscape after Kuo Chung-Shu » المودعة في متحف الفن بمدينة كليفلاند ، ووضح فيها توضيحا سخيا أسلوب الضخامة الذي اتسمت به أسرة سونج الشمالية . ( The Two Styles of Chu Ta ) فقال في مجلة متحف الفن بكليفلاند ، نوفمبر ١٩٥٨ - ص ٢١٥ ) . وفي مكان آخر من هذه المجلة يبين كاتب هذا المقال ، والكاتب الصيني ون فونج أن هناك خمسة أساليب متعاقبة في « تطور الفن الصيني في رسم المنظر الطبيعي » وهي الأسلوب الغصم ، الأسلوب الضخم ، الأسلوب البسيط ، الأسلوب الوجداني ، الأسلوب الثنائي . وقد وجد الكاتبان سمات لعدد من الأساليب في لفافات تتضمن صورة لمنظر طبيعي رسمت على طراز أسرة سونج الشمالية . وكان الفنان الذي رسم هذه الصورة فنانا في مرحلة انتقال وانتقى ما شاء له من الأساليب . وقد بذل جهدا في الجمع بين الأسلوب الضخم البطولي وبين الأسلوب الجنوبي الإحدث الذي يشتمل بالرومانتيكية ، والتمثلية ، والوجدانية . وفي رأى الكاتبين أن هذا الجهد ينطوي على شيء من التضارب .

انظر : « Streams and Mountains Without End » ( اسكونا )

سوبرا ، ١٩٥٥ ( ص ٢١ - ٢٩ .

ملموسة دائما \* . ويقول هوسر عن العمل الفني انه « انجاز روحي فريد ، لا يمكن أن يكون موضع خطأ أو مقارنة » ، ويضيف الى ذلك « أن أى نزعة فنية هى بطريقة ما نتيجة لما سبقها ، وهذا يخلق فى أى وقت وضعا فريدا فى العملية التاريخية ككل » \*\* . ( وبعبارة أخرى وعلى حد قول تين فان أى أسلوب هو ، نوعا ما ، نتيجة فترة تاريخية ) . ويقول هوسر ان كل مرحلة تستلزم ضمنا منجزات المرحلة السابقة ، وبذلك تصبح مرحلة مختلفة كل الاختلاف ، . ومن ثم فان الباروك اليونانى الرومانى ، والبارون القوطى المتأخر لا يمثلان باروك القرن السابع عشر . والأساليب لا يمكن أن تكرر ، ولهذا لا يمكن أن تكون هناك دورات .

وبالغ هذان الكاتبان فى الفرق بين الأساليب ، وفى استحالة تكرارها . ومع أنه صحيح أن الأساليب والأوضاع الثقافية التى أوجدت هذه الأساليب لا يمكن أن تكرر بحذافيرها ، غير أنه صحيح أيضا أنه ليس هناك أسلوب واحد مختلف كل الاختلاف عن كل الأساليب الأخرى ، وليس هناك مرحلة ثقافية واحدة مختلفة كل الاختلاف عن المراحل الثقافية الأخرى . وأوجه الشبه والاختلاف هنا هى مسألة فيها تفاوت ، فالأساليب يمكن أن تكرر جزئيا ، أى من نواح معينة ، وبالمثل فان الأوضاع الاجتماعية يمكن أن تكرر من نواح معينة ، مثال ذلك الانتقال من الاقطاع الى الرأسمالية البورجوازية .

ولقد أقر كروبير ثلاثة تشابهات بين الأسلوب فى الفن وبين الأنواع المضوية وهو يقول « ان النوع من ناحية والثقافة والأسلوب من ناحية أخرى قد تطوروا عن طريق استجابات للبيئة الكلية المتغيرة التى وجدا فيها من قبل ، بالإضافة الى ما اعتورهما من تغيرات داخلية - أى مستحدثات نتيجة تغيرات جذرية ، ومستحدثات نتيجة قوة مبدعة خلاقة على التوالي » \*\*\* .

(\*) Style and Civilizations ص ١٢٩ .

(\*\*) Philosophy of Art History ص ٧٣ ، ١١٢ .

(\*\*\*) Style and Civilization ص ٧٨ .

والنوع المحدود من التفرد الذى يؤكد كروبير بالنسبة للأساليب والأنواع العضوية لا يستبعد أبدا تحدرها التطورى . فهو يقول ان النوع ، شأنه شأن الثقافة والأسلوب ، انما يمثل تطورا تحقق ، وهو تطور فريد ، وليس متكررا فى حد ذاته ، \* . وليس فى مقدور أحد أن ينكر أن شجرة البلوط وحيوان النمر هما فريدان لا يتكرران ، من بعض النواحي ، ومن حيث شكل سماتهما الكلى الذى يجعل من كل منهما نمطا متميزا . ويحدد كل نوع Species (أ) بتصنيفه داخل فصيلة أو فئة يشترك كل أعضائها فى سمات أساسية معينة ، و (ب) بوصف صفاته المميزة أو خصائصه الفريدة بالمقارنة الى أنواع أخرى من تلك الطبقة . ولا شك أن التشابهات والفروق ، والاستمرارات والتغيرات المفاجئة ، انما هى نتائج للتطور . فأساليب عصر النهضة تشبه أساليب اليونان وروما من بعض النواحي ، مما يبين تحدرها من تلك الأصول ، ولكنها تختلف عنها من نواح أخرى .

ويخطئ كروبير فى قوله ان الأساليب أشياء مادية ملموسة دائما . فالأسلوب هو شيء مجرد على طول الخط نفهمه اذا تبينا سمات متكررة معينة فى أعمال فنية مختلفة ، غير أن بعض مفاهيم الأسلوب أقرب الى المستوى المادى للملموس من غيرها . ولقد رأينا فى هذا الفصل أن هناك أنواعا مختلفة من الأسلوب وأن الأساليب الفنية يمكن فهمها وتحديدها بالإشارة المباشرة الى وضع تاريخى معين ، وإلى منتجات مكان معين ، وزمان معين ، وشخص أو أشخاص بالذات . فاذا كان هذا الوضع المعين صغيرا وقصيرا نسبيا ، أتاحت لنا الفرصة لتبيين فى نطاقه مجموعة كبيرة بعض الشيء من السمات الأسلوبية المشتركة ، والأساليب الفردية الأصلية هى من هذا النوع . وللسبب عينه ، فإن الأسلوب الذى يفهم على هذا النحو يعتبر أسلوبا فريدا نسبيا ، اذ لا تكون هناك فرصة كبيرة للمثور على هذه المجموعة من السمات المتصلة بعضها ببعض فى أى أسلوب أو وضع آخر .

ويحلل جوردن ر. • ولى معنى التفرد Uniqueness بمثابة أكثر في مناقشة مفهوم كروبير عن « أسلوب المنطقة الثقافية » \* ، ويقول إن هذا الأسلوب « هو أسلوب واسع الانتشار من أساليب الفن يسجل في عدد من التعاقيات المحلية » • وتقع في وقت واحد مختلف التعاقيات التي يظهر فيها الأسلوب نفسه في هذه المنطقة وفي تلك • ويقول ولى إن أهمية الفكرة تكمن في ظاهرة الأسلوب بوصفه كيانا فريدا • • • ويتوقف إثبات هذا التفرد على ثلاثة عوامل : صفته الفنية ، ومحتواه أو تمثيله ، وشكله • فقد يشابه نموذجان لرسم الفهد الأمريكى المرقط من حيث الأداء الفنى ( النفس الخطى الدقيق على الحجر ) ومن حيث المحتوى ( الفهد Jaguar ) ولكنهما يختلفان من حيث تحديد خطوط الفهد ( الشكل ) وهذا من شأنه أن يجعل الأسلوبين متميزين على حد تمليق ولى • وفى رأيه أن « المظهر الشكلى للأسلوب » هو العامل الحاسم •

ومع ذلك ينبغي أن نلاحظ فوق هذا أنه حتى فى مثل هذا الشكل الخطوطى قد توجد سمات مشتركة بين نموذج وآخر • وفى الحق أن هذا الاشتراك فى السمات أمر لا بد منه • فدقة الخط المحفور أو حدته المتسقة ليست مجرد شئ فنى ، بل هى أيضا سمة شكلية يمكن رؤيتها وعامل فى تحديد الشكل الجمالى الكلى للشيء • وإذا تشابه النموذجان اللذان يمثلان الجاجوار من حيث الطريقة العامة لفكرة الأسلوب ، فإن واحدا منهما لا يكون نموذجا فريدا • وهناك تشابهات فى تمثيل الجاجوار من حيث تحديد الخطوط ، حتى بين أساليب متميزة واسعة النطاق مثل أسلوب المايا ، وأسلوب التولتك ، وأسلوب الأزتك • ومن المرجح أن تكشف المقارنة الدقيقة بين أى تمثيلين لموضوع واحد عن تشابهات وفروق فى الشكل •

ويحدد قاموس وبستر معنى كلمة « فريد » Unique بأن « يكون

الشيء لا شبيه أو مثيل له ، وأن يكون فريداً في نوعه أو جودته ، ومن ثم يكون بوجه عام شيئاً غير عادى يمكن ملاحظته ، • وبعض الأساليب غير عادى ويمكن ملاحظته ، وبعضها لا تتوفر فيه هذه الصفات • غير أنه لا يوجد أسلوب « دون نظير له » بمعنى أنه يخلو من أى شبه لأسلوب آخر •

#### ١٤ - الأساليب والأنماط العضوية • اندماج الأساليب • الأساليب المولدة أو الخليطة :

وفى ضوء ما تقدم فإن التفرد الجزئى للأساليب لا يقف حائلاً دون اشتراكها فى عملية التطور ، فكل الأساليب والأنماط العضوية يمكن أن تنشأ كمحاولات لأنماط سابقة ، وثمة نوع معين من الحيوان يترعرع فى أحد الأزمنة والأماكن ويظهر فى أمثلة كثيرة ، بحيث لا يتسع مكاناً لأنواع أخرى منافسة له ، وفى زمان آخر نراه يضمحل وينقرض كما حدث للزواحف الضخمة التى عاشت فى العصر الجوراسى • ويمكن أن تنطبق هذه الأقوال على الأساليب فى الفن • فهنا ، كما فى الأنماط العضوية ، توجد أنماط فرعية كثيرة ، تعتبر أنماطاً حدية انتقالية ، برزت فى مجرى التغير التطورى • ويتغير كلاهما بصورة تدريجية ، كما يتغير فى بعض الأحيان بخطوات واسعة فجائية •

ولقد أكد كروبير منذ وقت قريب هذه التشابهات التى طالما أنكرها الناس أو قللوا من شأنها ، وهو يقول إن فى العالم العضوى ما يشبه الأسلوب شبيهاً وثيقاً ، ويتمثل ذلك فى أداء الحيوان أو النبات لوظيفته بطريقة متميزة ، وهذا يكسبه قدرات مثالية تمكنه من التعود ، أو التكيف أو الانسجام بطابع خاص \* • وهذا الانسجام بين الشكل والوظيفة هو الذى

يفرق بين كلب الصيد والبولدج ، وبين انسيابية الأسماك والطيور . وهو يشبه ترابط الشكل المستوعب والصفة فى الثقافة .

وتعتبر بعض الأنماط المضوية من أساليب الفن ، بالمعنى الحقيقى الحرفى . وهذه الأنماط هى أنواع الحيوان والنبات التى هجنت صناعا من أجل الجمال ، أى لصفات جمالية من نوع خاص . وهى تشمل السلالات الحديثة من الكلاب ، والحياد ، والقطط ، والطيور ، والأسماك الذهبية اللون ، وأشجار الزهور ، والشجيرات ، والأشجار الدائمة . وبعض هذه الأنماط مزخرف ، والبعض الآخر وظيفى بصورة شديدة وخالى من الزخرف ، وتتغير فيها الأساليب والأذواق من ثقافة الى ثقافة ومن عصر الى عصر ، كما تستورد وتصدر كأجزاء من عملية الانتشار الكلى - للثقافة والفن .

ومن الناحية المثالية ، فإن تصنيف النماذج غير المعروفة يتطلب وجود نظام ناضج ثابت لتصنيف الحيوان والنبات يقوم على أساس تسمية معيارية موحدة ومواصفات متفق عليها لكل فئة . ولم يكن هذا النظام قائما فى البيولوجيا عند ارساء قواعد هذا العلم وعند اكتشاف التطور . ثم نما هذا النظام فى مجال البيولوجيا جنبا الى جنب مع تحليل نماذج معينة وعلى أساس البحث التجريبي ، كمجموعة من فروض يقصد بها تنظيم الكمية المتزايدة من المعلومات البيولوجية . ووضع عالم النبات السويدى لينوس فى هذا الشأن نظاما كان خطوة رائدة ثم اعتوره كثير من النخب بعد ذلك ، واستمر تغيير المفاهيم ، والتعاريف ، وما هنالك من علاقات متبادلة منسقة ، لكى تناسب المعرفة المتزايدة بالحقائق . وهذا ما يجب أن يكون فى علم الجمال وتاريخ الفن . ومن المستحيل فى المرحلة الحالية أن نضع نظاما مرضيا بصفة دائمة لمفاهيم الأسلوب ، غير أننا نستطيع أن نخطو الخطوة الأولى فى هذا المجال .

ومن احدى النواحي ، فإن العلاقة بين الأنماط التكوينية الثابتة وبين

الأساليب في الفن تشبه بعض الشيء تلك العلاقة القائمة بين الأنماط الرئيسية الشاملة وبين الأقسام الثانوية الأصغر منها في البيولوجيا . والأساليب ، كما رأينا ، هي تغيرات مؤقتة في الأنماط المستقرة الأكثر شمولا ، فطران لويس الخامس عشر وطران لويس السادس عشر هما طرق لتوزيع المقعد ، والمنزل ، وزى المرأة ، والقماش المنسوج ، وتمثال الشكل الانساني . وهذه الأنماط أو النماذج الأساسية ثبتت وتبقى خلال الكثير من الأساليب . وبالمثل فان كلا من الأنماط البيولوجية الرئيسية - النبات والحيوان ، الفقرات واللافقرات ، والحيوانات القشرية ، والزواحف ، والطيور ، والأسماك ، والثدييات ، وفي علم النبات ، النباتات البذرية ، والنباتات اللابذرية ؛ ونباتات بذور الفاكهة ، أقول ان كلا من هذه الأنماط تغير الى عدد كبير من الفصائل والأنواع والأصناف ، وكلها ، بوجه عام أسرع زوالا من الأنماط الرئيسية ، وان لم يكن هذا صحيحا بصورة دائمة .

وبما أن الأنماط العضوية لا تتغير الا في صعوبة وبطء ، فهي بصورة نسبية غير قابلة للمودة الى حالتها قبل التغير ، واذا انقرض نوع حيواني ، فمن الصعب أو المستحيل أن يبعث من جديد . غير أن موت أحد الأساليب ليس الا موتا مؤقتا ، ولما كانت «حياته» لا تمحو أن تكون وفقا على اعجاب الناس به ، واستخدامهم له وتقليدهم اياه بشكل فعال ، فان الأسلوب الذي يموت أو يهمل قد يبعث في أى وقت ويعود الى مكان الخطوة ، حتى اذا كان أسلوبا قبرا زمانا طويلا ثم اكتشف فجأة ، كطران مدينة بومبي

Pompeian Style

وبوجه عام فان النظرية الكلاسيكية والكلاسيكية المحدثنة تمسكت بالاعتقاد القائل بأن الأنماط أو الأنواع الرئيسية في الفن كانت وينبغي أن تكون مستقرة ، ومتميزة في وضوح ، وغير متغيرة في أساسها . وعلى حد قول أرسطو ، فان كل نمط أساسي تطور في اتجاه معين يهدف الى بلوغ ذروة الجودة التي يتميز بها . وكان هذا شيئا بنات الأنماط العضوية ،

كالشجرة ، والشجيرة ، والعشب • فالملهاة لها ، فى رأيه ، مجموعة مميزة من التأثيرات والقيم • والمأساة لها مجموعة أخرى ، حتى وان كانت الروح المميزة لكل منهما واحدة ( كما قال سقراط فى نيه من النموض ) • وكان المزج بينهما ، أو انتاج ملهاة مأساوية خرقا لنظام الطبيعة ونظام الفن • وفى القرن الثامن عشر كان الناقد الألماني Lessing لا يزال يجادل بأن للرسم مجالا وهدفا واحدا متميزا محدودا ، كما أن للشعر مجالا وهدفا آخر ، وأن كلا منهما يخطئ اذا تمدى على مجال الآخر ، وهذا الضرب من التفكير هو جزء مكمل لوجهة النظر العالمية فيما قبل ظهور نظرية التطور ، ويتشئ مع الافتراض القائل بأن الله قد نظم الكون مرة واحدة الى الأبد ، فى مستويات هرمية معينة ، وأنماط مختلفة شاملة للطبقات الاجتماعية والمهن ، وأن السعى الى التغير الجذرى ، أو الى تجاوز الانسان لمركزه يعتبر عملا لا أخلاقيا • ومن ثم فإن أنماط الفن أبدية وينبئ أن تكون كذلك ، كل منها له قوانينه وحدوده المقررة التى لا يسمح فى نطاقها الا بتغيرات أسلوية قليلة •

أما اليوم فمن الواضح أن الفنون كانت دائمة التغير وتتجاوز حدودها سواء وافقت الفلسفة أو لم توافق ، أجل ، ان شيئا من الاتجاه القديم لا يزال ملموسا فى اتجاه الصفائى الذى يستنكر أى مزج أو تنويع فى الأساليب التقليدية • ولكن منذ أن طفت النزعة التطورية ابان القرن التاسع عشر أخذت النظرية الجمالية تكيف نفسها وفق الانجاه الجديد الذى لا مناص منه • فمن حيث التقييم اتجهت نحو التساهل النسبى فيما يخص بالتنوع والجدة والتجربة غير المحدودة فى الفن • وفى المورفولوجيا الجمالية أصبحت الآن تعتبر أن الأنماط والأساليب دائمة التغير والتداخل ، كما هو شأن الأنواع البيولوجية • ومن ثم فانه من السهل ، من وجهة نظر حديثة أن تصور أنواعا كثيرة مقبولة من المأساة ، وأنماط متوسطة تجمع بين المأساة ، والملهاة ، والشجن والهزل •



ومنذ أزمان ما قبل التاريخ تحدث الإنسان عن تلك الفروق الثابتة بين الظواهر الطبيعية من حيث النمط ، وفتته أحلام المزج بينها . ومنذ العصر الجليدى على الأقل جسد فن الإنسان فى الملبس ، والرقص ، والرسم على جدران الكهوف ما كان لديه من خيالات عن مخلوقات مبهجة مثل رجال لهم رموس الطيور . ولم تكن تلك المخلوقات عقيمة كأغلب المخلوقات الحقيقية المولدة ، لأنها أنجبت فى تاريخ الفن سلالة طويلة من الملائكة ، ومن أبى الهول ، والقنطور وما شابه ذلك . وفى القصص الخرافية السحرية ، تتحول الضفادع الى أمراء ثم تعود الى أصلها ثانية . وفى النهاية حفزت هذه الخيالات أصحابها الى بذل المجهودات لتحقيقها بطريقة أو بغيرها : كالطيران مثل الطيور والسباحة تحت الماء كالسمك . وتدل هذه الخيالات على أن فى الإنسان تمردا دائما على ثبات الأنماط ، وخاصة على نواحي القصور فى نمطه هو ، ذلك القصور الذى استطاع التغلب عليه الى حد كبير متزايد عن طريق العلم والفن . وما أن أفلت من الوهم الذى فرضه على نفسه بأنه من الخطأ من الناحية الجمالية والأخلاقية أن يفسر نظام الأنماط الذى نبته السماء ، حتى اتجه الى تحدى العقيدة الراسخة التى تقول بأن الأنماط الأساسية فى الفن لا يمكن خلطها ، وأن الأساليب الخليطة تم عن ذوق سقيم . وهكذا يصر الإنسان العصرى على اجراء تجارب على أغرب ما يمكن مزجه من أنماط وأساليب حتى يتبين ما اذا كانت تصلح من الناحية الوظيفية أو الجمالية أو من الناحيتين معا .

وتنشأ الأساليب الخليطة بشكل تلقائى تقريبا ، وخاصة عن طريق امتزاج زمرات اجتماعية كما هو شأن النحت فى جاندهارا ، وغالبا ماتكون هذه الأساليب قصيرة العمر . والأسلوب الخليط بصورة شديدة الوضوح لا يزال على الأرجح يعتبر فى نظر العارفين شيئا بشعا مسسوخا ومدعاة للسخرية . فاذا جمعت قطعة أثاث فى وقت واحد مكتبة ، ومكتب ، وخزانة للمشروبات ، ومكانا للجهاز الراديو ، فقد تكون موضع ازدراء الا اذا أشيعت حاجة حقيقية الى التنوع والاحكام . والمنزل أو الكنيسة التى يكون طرازها

خليطاً من القوطي والباروك والصيني إنما تثير سخرية أنصار النقاء وكل من يخشى أن يتم برداءه النوق . وفي الوقت عينه ، فإن كاتدرائية أوربية أو أثاث منزل أحد النبلاء قد يلقي قبولا حتى اذا شمل أنواعا كثيرة من الطرز . وليس من شأنا هنا أن نبين صواب أو خطأ هذه الأحكام ، وكل ما يهمنا هو أن النماذج الخليطة يسهل انتاجها في الفن أكثر من انتاجها في النبات أو الحيوان . وبعض هذه النماذج يبقى كأنماط ، وبعضها لا يتاح له ذلك ، وبعضها يكون في بادئ الأمر موضع سخرية أولئك الذين يحبون الأنماط النقية ، ثم يتقبله الناس عندما يألفونه . وفي كل الأساليب التاريخية العظيمة نستطيع أن نلمح خليطاً من التأثيرات - ومن ذلك ما يشاهد في الفن اليوناني من مزج بين الطرز الدورية ، والأيونية ، والمصرية ، والميسينية ، ومصادر أخرى ، وفي الفن الاسباني من مزج بين الكلاسيكي والغربي ، وفي رسم عصر النهضة الألماني ذى الحلفيات المذهبة ، وفي الفن الصيني من مزج بين الأساليب الهندية البوذية وبين الأساليب الوطنية \* . وهكذا ترى أنه منذ فجر التاريخ ، بل وفي العصر الحجري القديم والحديث كانت هناك هجرات واستيعابات فنية .

وتعتبر الأساليب الفنية الخليطة منفرة عندما تكون جديدة ، ويشعر الناس أنها مستقاة من مصادر مختلفة ومكونة من عناصر متنافرة متضاربة . وقد تصبح موضع الإعجاب بعد ذلك على اعتبار أنها غنية في تنوعها ، اما

---

(\*) ويذكر هـ جويتز ان « تطور الشكل في الفن الهندي غني ومتنوع ، فقد امتص كثيرا من الالهامات الجديدة من العالم الخارجي ، وطور اشكالا جديدة من طريق مزج هذه الالهامات بالتقليد الوطني الذي كان موجودا منذ قبل . كما همم عناصر مستمدة من الشرق الأدنى القديم ، وعناصر ايرانية ، ورومانية ، وصينية ، بل وعناصر اسلامية . وكان للفن الاكيني والفن الروماني بوجه خاص تأثير هائل على الفن الهندي . وفي الحق ان فن جوبتا Gupta Art كان ثورة كاملة ، بفضل ادماجه للأنماط الرومانية في العمارة وفي الاشكال الانسانية او الحيوانية في العصر الروماني المتأخر . غير ان الفن الهندي قام في نفس الوقت بتشريح هذه العناصر الاجنبية واعاد تفسيرها تفسيراً دقيقاً بحيث اوجد منها شيئا جديدا خالصا ومختلفا كل الاختلاف » .

(« Tradition and Creative Evolution in Indian Art », in Marg, Bombay, XIV, 2, Supplement, March 1961, p. 5).

لأن العناصر المكونة لها قد أصبحت أكثر رقة في انسجامها ، أو لأن الناس ألفوها ولم يعودوا يشعرون أنها متنافرة • ومن الصعب بل ومن المستحيل أحيانا أن نفرق في وضوح بين « التناقض » أو « عدم الوحدة » كميّ في الفن ، وبين « البائس » أو « التنوع » كشيء مرغوب فيه • وقد يتوقف الفرق (أ) على مدى الاختلاف بين العناصر ، أو (ب) على مدى التوفيق بينها بوسائل أخرى ، أو (ج) على مدى قدرة المشاهد ورغبته في التوفيق بينها من الناحية الحسية والعقلية •

وقد يكون من الصعب أو من المستحيل في الوقت الحاضر أن نغمر على ثقافة اقليمية وطنية خالصة أو على أسلوب فن اقليمي وطني بحت • وكلما نصبح علما واحدا فان أساليب الفن وأنماط الثقافة في كل مكان تتجه نحو الاندماج ببعض الشيء رغم بقاء بعض الفروق المحلية القوية • ويأسف أغلب خبراء الفن على هذا النحو للأساليب والثقافات المتميزة ، وينزعون الى اعتباره نكوصا لا تقدما من وجهة نظر القيمة الجمالية •

وتعتبر عملية الاستيراد والاستيعاب الثقافي عملية اختيارية الى حد كبير • ففي وقت ما تقبل إحدى الجماعات أساليب مستوردة معينة تكون مهيئة لها اجتماعيا وسيكولوجيا ، وتقف من أساليب أخرى موقف العداء أو عدم التأثير وتبنيها على أساس أنها فيحجة أو سيئة ، أو مجرد أساليب سخيفة تافهة • ويحدث بعد ذلك أن يطرأ على هذه الجماعة تغير داخلي ، وفي هذه الحالة قد يصبح اختيارها مختلفا اختلافا كبيرا • وكثيرا ما تكون عمليات الاستيراد الفني والأساليب الخليطة الناتجة خصبة مثمرة ، كما يتضح في الفن الأوروبي الذي تكرر فيه التأثير بالمؤثرات الصينية منذ عصر ماركو بولو ، بل ومنذ عهد أسرة هان المالكة ، عندما دخل الحرير بلاد الغرب • أما مدى جودة الأساليب الخليطة التي تنشأ عن ذلك من حيث كونها فنا ، فهو موضع جدل ونقاش دائم ، ذلك أن بعض الناس يفضلون الأسلوب الخالص الذي ورثوه عن أجدادهم • ولكن على الأقل

فان أساليب جديدة تنشأ عن ذلك ، كما كان شأن « الزخرف الصيني » الذى ظهر نتيجة دخول بعض السمات الصينية فى الفن الفرنسى والانجليزى خلال القرن الثامن عشر . وعندما انتقلت الأساليب الصينية الى أوربا اعتورها تغير عميق نتيجة لتكيفها مع بيئتها الجديدة ، فأهملت أجزاء من هذه الأساليب ، واندمجت أجزاء أخرى فى الأساليب الوطنية ، مثل طراز لويس الخامس وطراز تشبديل فى صنع الأثاث . وبالطريقة نفسها تغيرت عمارة الباروك الأسبانية والنحت الأسباني عندما انتقلا الى أمريكا اللاتينية ، وتناولتهما أيدي الصناع المحليين من الهنود .

١٥ - النزعات ، والمراحل ، والتعاقبات فى الأسلوب ، التعاقبات المتشابهة المتكررة :

ان التعاقب التاريخى فى تاريخ الفن هو سلسلة متواترة من الأحداث المتصلة فى ذلك المجال ، وخاصة ذلك التواتر الذى يحدث بصورة مستمرة الى حد ما فى الفن الواحد أو فى مجموعة من الفنون ، فى نفس الاقليم والجماعة أو فى الثقافة نفسها . والتعاقب الأسلوبى هو ذلك الذى يتضمن تغيرات متعاقبة فى الأسلوب ، ويتألف من تعاقب زمنى لمركبات السمات ، كل مركب منها يعتبر فى حد ذاته أسلوبا أو أسلوبا فرعيا . فإذا سميناها مراحل فان ذلك يضى أن فى التعاقب اتجاها محددا ثابتا ، وأن هذا الاتجاه هو تقدم أو تكوص من أحد الأساليب الى أسلوب مختلف كل الاختلاف ، عن طريق تغيرات تدريجية أو فجائية . ومن ثم يقال بأن المرحلة «العقبة» فى النحت اليونانى وجدت بين أواخر القرن السابع أو أوائل القرن السادس قبل الميلاد ، وحوالى سنة ٤٨٠ ق.م ، وأنها جاءت بعد المرحلة «الهندسية» ، وتبعها المرحلة «الكلاسيكية» .

والنزعة الأسلوبية هى اتجاه ثابت فى التغير الأسلوبى ، وميل أساسى من أسلوب الى آخر ، أو من مجموعة أساليب الى مجموعة أخرى ، كالتحول من الكلاسيكية المحدثنة الى الرومانتيكية ، ومن الواقعية البصرية الى التعبيرية

المنجردة أو التصميم الزخرفى • ولا بد أن تتضمن نزعة أسلوبية عامة كهذه نزعات جزئية فيما يختص بمختلف العناصر التى يتكون منها الفن المبنى ، ومثل ذلك فى مجال الرسم ، تلك التعاقبات الاتجاهية فى الخط ، واللون ، والنسيج ، والنموذج والوضع المنظور ، ومادة الموضوع ، والتكوين ، الخ • ويمكن أن توصف كل منها على حدة على أساس السمات المتعاقبة التى تشكل تفاعلاتها مع النزعة العامة •

والتعاقب الأسلوبى قد يتضمن أو لا يتضمن نزعة محددة ، وقد يبقى أحد الأساليب كما هو تقريبا أو يتغير فى اتجاهات مختلفة بدرجة متساوية تقريبا • فإذا قلنا ان هناك نزعة سائدة ، فان ذلك لا يعنى أن كل الظواهر المبنية تتغير بالطريقة نفسها ، بل يعنى أن عددا كبيرا أو عددا هاما من تلك الظواهر هو الذى يتغير • وفى بعض الأحيان تستطيع قلة من القادة ذوى النفوذ أن تشكل نزعة معينة فترة من الوقت ، كما هى الحال فى أزياء السيدات ، وقد تكشف الدراسة الاحصائية لظواهر كثيرة تتغير من نواح مختلفة ، عن نزعة أساسية متزايدة داخل تلك الظواهر ، كالتحول الى الملابس الأخف ، والأبسط ، والأكثر راحة • وفى مجال كمجال الفن تنوع فيه الظواهر ، يمكن ملاحظة نزعات توجد فى وقت واحد فى مختلف الوسائل ، والأساليب ، والمكونات ، وبعض هذه النزعات تسير متلازمة تقريبا فى منحنيات متوازية ، بينما تسير نزعات أخرى فى اتجاهات متضادة ، أو فى طرق ليس بينها علاقة ظاهرة •

ويمكن فى نفس الوقت أن تشمل النزعة الشاملة كالتطور أو الانحلال عددا كبيرا من السمات والسمات الفرعية الجزئية ، بعضها متماثل تقريبا وبعضها غير متماثل • وثمة مشكلة هامة هى أن نكتشف مدى صلة مثل هذه التعاقبات الجزئية بعضها مع البعض الآخر ، لأن ذلك قد يبين مدى العلاقة السببية بينها • فبعض التعاقبات المبنية ، ومثل بعض العناصر المتغيرة قد يكون بينها صلة ايجابية كبيرة ، وقد يكون بين البعض الآخر صلة

سلبية كبيرة ، وفى أى من الحالين توجد علاقة سببية من نوع ما • وتبين مثل هذه الدراسة أيضا الى أى مدى تكون نزعة رئيسية معينة ، كالتطور أو الدورات (أ) عالية ودائمة (ب) جزئية وموضع معارضة ولكنها غالبية (ج) متقطعة وغير حاسمة (د) متزايدة أو متناقصة •

وقد تقتصر مثل هذه الدراسات الكمية على التغيرات التى تحدث داخل نطاق الفن ، أو فرع معين من الفن ، وقد تناول العلاقات بين الفن والعوامل الثقافية الأخرى • وبواسطتها قد نأمل فى المستقبل أن تنزل مسألة التأثير النسبى للعوامل المختلفة ( كالعامل السيكولوجى ، والعامل الاجتماعى الاقتصادى ) من مستوى التفكير النظرى والمبدأ المنحيز الى مستوى الإثبات التجريبى • غير أن ذلك الوقت لا يزال بعيدا ، فقبل أن يتم الربط بين العوامل المتغيرة ، يجب أن نميز هذه العوامل ونحددها فى شىء من الدقة • وثمة تعاقبات ونزعات كثيرة معينة ينبغي توضيحها فى مختلف الفنون ، والأماكن ، والشعوب ، ويجب ألا تقتصر هذه التعاقبات على تميمات عريضة غامضة مثل « من المذهب الروحانى الى المذهب الطبيعى » ، بل يجب أن نركز على مكونات وسائط مورفولوجية معينة • ومثال ذلك أن الاتجاه من الموسيقى الجريجورية الى موسيقى عصر النهضة يتضمن تعاقبات معينة من التغير فيما يختص بالوزن والإيقاع ، كما فى المقاييس الموسيقية *Musica Mensurata* ، وفيما يتعلق بالأسلوب والمقام ، وفى التكوين الميلودى والهارمونى ، وفى اللون الذى يحدثه الصوت والآلات ، وفيما يختص بالنص الشفوى ووظيفة الموسيقى فى طقوس الصلاة ، وفى مدى التعبير العاطفى • ولا يكفى أن نقول ان الموسيقى أصبحت أكثر حسية ودنيوية ، بل يجب أن نحلل التعاقب الكلى للتغير الأسلوبى الى عدد من التعاقبات المتلازمة المترابطة ، التى تتضمن زيادة فى بعض السمات ونقصا فى غيرها • وهناك الكثير من مثل هذه المعلومات فيما كتب عن مختلف الفنون من تواريخ ورسائل ، غير أن هذه المعلومات لم تجمع أو ترتب بحيث تبين الاتجاهات

والتكررات الأكبر ، بل اننا نخصص قدرا من الدراسة أكثر مما ينبغي  
لفنانين بمفردهم ، وأساليب بمفردها ، وعصور منفصلة عن العصور الأخرى .  
وتحاول كل العلوم البيولوجية والثقافية ، بما فى ذلك علم الجمال ،  
أن تقارن بين مختلف الاتجاهات التى تحدث أو التى حدثت فى نطاق  
مجالات ظواهرها . وحيث يكون القياس الدقيق أمرا ممكنا ، كما فى علم  
الاقتصاد ، فان هذه العلوم توضح مثل تلك الاتجاهات فى خرائط ورسوم  
بيانية دقيقة كذلك التى تبين ارتفاع وانخفاض الأسعار ، مع ملاحظة أى هذه  
المنحنيات متوازية أو متشابهة ، وأىها تسير فى اتجاهات عكسية . ويمكن  
قياس مختلف درجات المطابقة أو التفاوت بين تلك الاتجاهات على أساس  
الارتباط الايجابى أو السلبى . وتؤدى هذه الأشياء الى تقديرات للتأثير  
السببى بين العوامل المعنية ، وكثيرا ما يوصف مبلغ التأثير السببى بأنه ارتباط  
وثيق أو ضعيف .

ونمة عقبة كبيرة تحول دون تنفيذ ذلك فى علم الجمال وتاريخ الفن ،  
وهى صعوبة تحديد السمات والأنماط بطريقة يمكن قياسها . فالصفات  
الحسية كالشكل ، واللون ، وطبقة الصوت ، وارتفاعه ، وعدد تكرار بعض  
الكلمات والصور ، تمثل أنواع السمات التى يمكن عدّها وقياسها . غير أنها  
لا تكشف دائما عن جوهريات الأسلوب أو عن الفروق بين الفن العظيم وبين  
الفن التافه . ولقد بذلت محاولات لتطبيق الوسائل الإحصائية على السمات  
الأعم وغير الملموسة « كالحسية » و « المثالية » ، غير أنها كانت محاولات غير  
جازمة ، كما هو الحال فى كتاب سوروكين « تذبذب أشكال الفن  
Fluctuation of Forms of Art » ( ١٩٣٧ ) . ومع ذلك فحينما يكون  
القياس الدقيق شيئا غير عملى ، فكثيرا ما يمكن فى نطاق الروح العلمية أن  
نضع تقديرات تقريبية ونوجد علاقات غير رسمية ، رغم عجزنا عن  
إثباتها .

ان اتجاها أسلوبيا أساسيا ، مثل ذلك الاتجاه نحو تزايد المذهب

الطبيعى خلال عصر النهضة ومنذ ذلك العصر ، يتضمن نشأة واضمحلال أساليب فرعية كثيرة ، كالأسلوب الفلورنسى فى الرسم فى القرن الخامس عشر . وتعتبر بعض هذه الأساليب الفرعية خطوات فى هذا الاتجاه الأسلوبى الرئيسى أو مظاهر له ، كما أن أساليب أخرى معاصرة له تكون عكس ذلك الأسلوب بصورة جزئية ، كما كان الحال فى بقاء سمات بيزنطية فى الرسم السينى \* Siennese painting فى القرن الخامس عشر . وعندما يكون هناك اتجاه رئيسى طويل المدى ، فمن المحتمل أن يتردد عليه أحد الناس ، وربما عودة الى أسلوب أقدم ، فالمذهب الطبيعى الحديث ، بالمعنى المريض ، كان ينمو بوجه عام خلال عدة قرون ، الى جانب مذهب الديوية ، والديموقراطية ، والمنفعة العملية ، واتجاهات أخرى . ولقد تضمن هذا المذهب سمات هامة ظهرت فى أعمال شخصيات مختلفة مثل جوتو وماساتشو ، وتشوسر ورابليه ، وستندال وكورييه ، وتحركت ضده اتجاهات معينة تمثلت فى أعمال روحانيين حديثين مثل ال جريكو وبليك . ويلاحظ أن نمو اتجاه معين يكون عادة على حساب اتجاهات منافسة أو أحوال سابقة له .

ولكى نفهم تاريخ الفن فى كل فروعه فهما أعمق ، لا بد لنا من بيانات أكثر تفصيلا وموضوعية عن أوجه الشبه الظاهرة بين مختلف الفنون وبين الأساليب الفترية فى كل فن . ونحتاج بوجه خاص الى تلك البيانات التى تشمل عصورا وأماكن بعيدة بعدا لا يسمح باتصال مباشر بين تلك الفنون والأساليب . وعلى سبيل المثال ، الى أى مدى ، يتكرر فعلا تعاقب الأسلوب « الهندسى - العتيق - الكلاسيكى - الباروك - الروكوكو - الرومانتيكى - المتدهور » فى مختلف الفنون ، والفترات ، والثقافات ؟

ويقدر H. Goetz ان الفن البصرى الهندى مر فى نفس الدورات التى حدثت فى الغرب « وفى كل فنون الانسان الأخرى » . ويقول انه فى بادى الأمر ، توجد أشكال ضعيفة فجأة تعبر عن عقلية ساذجة



بدائية، ثم أشكال طبيعية بسيطة تعبر عن عقلية سليمة قوية، ثم أشكال معقدة التصميم تعبر عن عقلية رفيعة، ثم عن عقلية متدهورة مريضة. ويستطرد قائلا ان هذه الدورات الكبيرة تعكس الاتجاهات العامة للتقديم الثقافي وتشمل دورات أسلوبية داخلية تعبر عن عقلية أسرات مالكة بارزة متعاقبة. فالأسرات القديمة تجمع وتخلط باختيارها ما يكون هناك أصلا من تقاليد مختلف الفنون، ثم تطور أساليبها الأبراطورية الخاصة التي تكون في بادئ الأمر فضحة على نحو بربرى، وفي نهاية المطاف مخنثة متدهورة. وجنبا الى جنب مع هذه التغيرات يتحول في خط مواز مفهوم الآله، من قوة كونية الى صورة مثالية عليا للانسان، ثم يصبح المفهوم تكأة للنزوات الانسانية في النهاية ويصير رتيا سطحيا لا مفعول له. ويقارن جويتز بين ما درج عليه نبلاء الهند والصين في الأزمنة المتأخرة من رسم خيالاتهم في صورة الآلهة البوذية والهندية وبين ما درج عليه نبلاء أوروبا من جمل عشيقاتهم نماذج لرسم السيدة مريم العذراء.

ورغم أن هذا الموجز له دلالاته، إلا أنه مبسط تبسيطا تعسفيا الى صيغة تحتاج الى اثبات تجريبي في كل نقطة من نقاطها. ( فهل الديانة الهندية مثلا، تبدأ « بتخيل قوة كونية لا يستطيع فهمها، ولكنها قوة غالبة طاغية، أو بأرواح الطبيعة ومواطنيها كما هو الحال في أجزاء أخرى من العالم؟ ). كما أن التعاقب المزعوم للأنماط الأسلوبية - الضعيف، الاختياري، الفج، البسيط، الطبيعي، الفخم، الرفيع، المتدهور، الخ. - يحتاج الى اختبار صحته تجاه التعاقب المؤرخ للأشياء، بصرف النظر عن علاقته بالتعاقبات المتزامنة في الدين، والحكم، والأخلاق\*.

---

\* وبالإضافة الى ذلك فإن جويتز يقترح تشابها زمنيا بين التعاقبات الأسلوبية الأوربية وبين مثيلاتها الهندية. ويقول ان فترة ثلاثة قرون انقضت في كل منهما بين الأسلوب « القديم » والأسلوب « الناصح » فقلد دام الفن الهليني ثلاثة أو أربعة قرون ودام الفن البوذي المتأخر ثلاثة قرون، والفن الروماني الهليني، وكذلك فن جوبتا الهندي أربعة قرون لكل، ودام فن الرومانسك ثلاثة قرون، والفن القوطي قرنين الى ثلاثة قرون، وفي الهند دام العصر الوسيط المتقدم والوسيط المتأخر أربعة أو خمسة قرون. والتشابه الأخير الذي يزعمه جويتز هو بين القرنين أو ثلاثة القرون =

ولا تزال فكرة الأنماط والمراحل المتشابهة غامضة بدرجة لا تسمح بترويدنا بأساس متين لوضع نظرية • فما الذى يعنيه مثلا مصطلح « عتيق » كمنطق أسلوبى متكرر ؟ انه يذكرنا بصورة محددة للنحت اليونانى القديم مثل تمثال أبوللو فى تينا ( القرن السادس ق • م ) • ويحدد قليل من المؤرخين هذا النمط على أساس سمات معينة ، ولكنهم يحددونه على نطاق واسع بحيث يمكن تطبيقه على فنون وفترات مختلفة • ومعنى هذا المصطلح فى قاموس ويستى ، بالنسبة لمنتجات الفن هو ، « ينتمى الى مرحلة تقليدية قديمة ، ولكن أسلوبه متقدم بدرجة لا تسمح بتسميته بدائيا » • غير أن هذا المعنى لا يبين الا مركزه كمرحلة فى تعاقب ، دون أن يحدده على أساس السمات • ويحدده M.R. Agard فى دائرة معارف الفنون ( ١٩٤٦ ) ، بالاشارة الى النحت اليونانى فقط ، بأنه « مجموعة من الأجسام الانسانية تمثل بأسلوب تزداد فيه الواقعية الطبيعية ، ولكنه يظل حيبا فى قبضة التصميم الشكلى القوية » • غير أن « التصميم الشكلى » يمكن أن يكون مطاوعا ومتغيرا الى درجة كبيرة • وبالمثل فان النحت الكلاسيكى الباروك يجب أشكاله بقوة فى قبضة أنماط مختلفة من التصميم يغلب عليها التقييد والخطوط المنحنية • وهذا هو شأن الفترات الأخيرة من النحت اليابانى والصينى •

أما مفاهيم بدائى ، ومتوحش ، وهمجى ، والأمبراطورية القديمة ، وهى التى تشير الى مراحل ثقافية عامة ، فانها أيضا تستخدم للدلالة على أنماط الفن ومراحله • ولكن هل يمكن أن تربط بها أنماط أو أساليب محددة من الفن ؟ لقد رأينا أن نظرية مورجان التى تقول بوجود صلة وثيقة بين كل أقسام الثقافة فى كل مرحلة هى نظرية يجب اغفالها ، حيث كشف البحث الذى تلاها عن وجود تنوع فى كل مرحلة أكثر مما كان يظن مورجان • فهناك أنواع كثيرة من الفن « المتوحش » ، بما فى ذلك

---

== من فن عصر النهضة والفن الهندى الى نهاية القرن السابع عشر • وكل هذه الانقسام الزمنية والاسلوبية هى موضع جدل • فضلا عن نظريات السبب ( مثل تأثير الأسرات الحاكمة ) ونظريات القبضة مثل « تدهور » المراحل المتأخرة فى أحد التعاقبات •

الطبيعى الواقعى والرمزى الزخرفى ، وهناك أنواع أكثر من ذلك فى الفن  
الهمجى ، وأكثر من هذه أيضا فى الفن الحضرى القديم والفن  
الأمبراطورى . ولكن عدد الأنواع فى أية مرحلة ثقافية ليس بالشئ غير  
المحدود ، إذ أن مجال الأنماط والأساليب فى كل منها لا يزال محدودا ،  
وفى كل نمط أو أسلوب تكون سمات معينة هى الأكثر تكرارا . وفى أثناء  
ذلك يواصل العلماء استخدام مصطلحات مبهمه بشكل واضح مثل « الفن  
البدائى » كسمية عامة لمجموعة كبيرة من الأساليب خارج نطاق التقاليد  
الأكاديمية الرئيسية الخاصة بالشرق والغرب ، ويدخلون فيها أساليب  
مختلفة أشد الاختلاف مثل أسلوب المصر الحجرى القديم ، والمصر  
الحجرى الجديد ، وأسلوب افريقيا الاستوائية الحديث ، والبولونيزى ،  
والملاينزى ، وأسلوب مايا . بل ويضمنونها أيضا فن هنرى روسو ، وغيره  
من الباريسين الحديثين الذين علموا أنفسهم بأنفسهم ، وكذا الفن الايطالى  
فى القرن الرابع عشر . ومن الواضح أن كل هذه الفنون لا تشترك فى أية  
مجموعة معينة محددة تحديدا كبيرا من السمات الأسلوبية . ومن ثم فنحن  
فى حاجة الى طائفة جديدة من المصطلحات والمفاهيم التى تعبر عن مختلف  
الأنماط الأسلوبية الرئيسية التى توجد فى هذه اليبثات الكثيرة ، والتى لا بد  
أن تستند أساسا الى التحليل المورفولوجى مع ما يتصل به من معلومات عن  
مصدر تلك الأنماط .

ومن بين المفاهيم التى تستحق أن يعاد تحديدها مفهوم «الفن المتدهور» .  
فهو له أى معنى آخر غير أنه « فن ثقافة مريضة أو فى طريقها الى الفناء » ،  
أو « الفن الذى نستكره ونعتبره فنا عيلا ؟ » ان عددا مختلفا من أصحاب  
النظريات يطلقون هذا المصطلح على كثير من الأنماط والأساليب . ولقد  
دمغ القوطيون المتشفون فى الشرق والغرب كل فن يتبع أسلوب المذهب  
الطبيعى ، وتستمتع به الحواس بأنه فن « متدهور » . ويضمنون بدء التدهور  
حيث يرى غيرهم قيام حركة عظيمة خلاقة ، كالتنهضة الأوروبية . فالفن  
الهيلينى ، واليزنطى ، وفن الباروك ، والروكوكو ، أطلق عليها اسم

الفنون المتدهورة أولئك الذين يرون في فيدياس وجيو توفقم التقدم ، بينما أطراها غيرهم وقالوا انها فنون مختلفة ولكنها سليمة أيضا . ويجب ألا نفترض أن فن ثقافة آخذة في الضعف هو بالضرورة فن ضعيف في حد ذاته ، أكثر من أن نفترض أن فن رجل مختل الأعصاب هو بالضرورة فن مختل ، ورغم أن هذه أمور تقييمية بعض الشيء ، إلا أنها تتضمن مسائل معينة لها حقيقتها التاريخية ، ومسائل أخرى تدخل في نطاق المورفولوجيا . فهل في مقدورنا أن نربط ربطا دقيقا بين سمات معينة ملحوظة في الشكل والأسلوب وبين مفهوم التدهور ؟ \*

وكثيرا ما يكون التعبير عن وصف التغير في الفن والثقافة على أساس مجازات غامضة قوامها الخطوط . فالعالم مورجان يقول ان هذا التغير سار في خط واحد ، والعالم ستيوارد يقول انه سار في عدة خطوط . ونحن نتحدث عن حركات ، ونكوصات ، وتغيرات في الاتجاه ، ودورات ، وكلها تشير بالمعنى الحرفي الى نوع من الحركة الطبيعية في الكون . ولا شك أن الناس يتحركون والأعمال الفنية تتحرك ، غير أن هذا ليس الشيء الذي نعيه ، فنحن انما نفكر في ضروب مختلفة من التغير ، من حيث النسوع والشكل والجمال ، وهي عمليات معقدة من الصعب وصفها . و « الدورة » هي ، ببساطة ، تكرار تعاقب مماثل بعض الشيء من السمات والتغيرات .

وأية فكرة تقول بأن التغيرات تسير في خط واحد لا بد أن تكون فكرة بالغة التبسيط ، تعتمد اختيار نواح معينة من العملية ، ولكنها ليست بالضرورة فكرة زائفة تماما . فهناك عناصر لها نصيب من الصحة ، كما رأينا ، في تطوروية القرن التاسع عشر التي تقول بأن التطور سار في خط واحد ، وتظهر هذه العناصر أن التطور كان عملية ثابتة شاملة ، علاوة على

---

(\*) تارن المقال الذي كتبه R.L. Peters وعنوانه :  
 « Toward an Un-definition of Decadent as Applied to British Literature  
 of the Nineteenth Century ».  
 في مجلة Journal of Aesthetics and Art Criticism. العدد ١٨ ( ديسمبر ١٩٥٨ )

ما كان هنالك من انحراف وتنوع ، ونكوص . فالخط الواحد ليس بالضرورة خطا مستقيما ، بل قد يكون خطا بيانيا يمثل الارتفاع والهبوط ، كما هو شأن الخريطة الاحصائية . فاذا كنا نتناول ظاهرة واحدة من الظواهر المتغيرة ، كالتمديد ، فمن الأسهل علينا أن نبين ما اعتورها من ارتفاع وهبوط عبر التاريخ ، من أن نحاول تتبع ظواهر متغيرة كثيرة في وقت واحد . والتمديد هو سمة موضوعية الى حد ما ، ومن ثم فهو شيء أكثر قابلية للتقدير الكمي من سمة جدلية « كالجمال » ، و « التدهور » و « الروحانية » . وكذلك يمكن تحديد « الواقعية » ، كنمط أسلوبى ، بطريقة موضوعية بمض الشيء ، على أساس العلاقة بين الشكل التمثيلي والمستويات الشائعة عن طبيعة الواقع . ومع ذلك فهي تشمل مركبا من السمات المتصل بعضها ببعض ، وكل من هذه السمات يمكن أن يتغير على حدة . فالصورة يمكن أن تكون واقعية في الشكل دون اللون ، وفي المعانى السيكلولوجية دون المنظر البصرى . ولا شك أن تقديرات التقلبات التي تتغير مثل هذه السمات في الفن ، صموذا وهبوطا ، خلال فترة من السنين ، تحتاج الى تبسيط مستمر ، وتجاهل عدد لا يحصى من التغيرات الصغرى ، ولكنها تقديرات يمكن رغم ذلك أن تكون مفيدة ، كما يمكن اجراؤها في كل الفنون . ومثال ذلك في تتبع زيادة التآفر وتنوع توزيع الأنغام فى الموسيقى ، وزيادة شذوذ الأوزان فى الشعر ، وزيادة الاتجاهات التشاؤمية والهدامة فى القصص الحديث والتمثيلية الحديثة .

ولا شك أن علماء التاريخ والجمال فى المستقبل سوف يستخدمون الحاسبات الالكترونية الضخمة وغيرها من الوسائل الرياضية فى مثل هذه الدراسة ، ولكن هذه الأشياء قليلة الفائدة حتى تصبح لدينا فكرة أوضح عما ينبغى أن نحسبه ونقيسه : أى عن المتغيرات المحددة التى تستحق القياس أكثر من غيرها اذا كان ذلك ممكنا . ومن حسن الحظ أن هناك خطوات متوسطة كثيرة نحو بلوغ القياس الدقيق ، وفى أثناء ذلك فان التقديرات

الكمية النظرية على أساس الخط يمكن أن تكون مفيدة في حالة تطبيقها على متغيرات مورفولوجية محددة •

وفي الوقت الحاضر ، فإن معرفتنا المحدودة بتاريخ الفن لا تبين أن هناك حركة عالمية شاملة في أي اتجاه واحد بين كل المتغيرات التي تناولها بالبحث بل تنوعا في الحركات يحار له الفكر • وهي حركات متعرجة أو متداخلة أكثر من أن تكون حركات تسير في خط واحد • ويبدو التاريخ الثقافي من وجهة النظر هذه أكثر شبها بقابة مدارية تتلوى نباتاتها وتتصارع ، من أن يكون عرضا منتظما • فالأساليب والاتجاهات ينافس بعضها بعضا بصورة دائمة لكي تدعم وجودها وتبقى • وهي تنفصل ، وتتألق ، وتباعد ، وتقارب ثانية بصورة مذهلة • وتنصب عليها مؤثرات كثيرة ، غير أنه يبدو الآن أننا نستطيع أن تبين في نطاق هذا الكل من الأساليب والاتجاهات ، اتجاهات تطوريا سائدا • فأغلب النباتات تنجاهد كي تتجه الى أعلى نحو الشمس ، رغم أن بعضها ينجب الضوء • والغابة الجديدة تصبح أكثر اتساعا وتعقيدا اذا واتها ظروف ملائمة ، الى جانب أن كائنات وأنماطا عضوية معينة تخضع في حياتها للدورية • وقد تطرأ توقفات وتغيرات جذرية في الاتجاه ، كما هو الحال عندما يتغير الاتجاه السابق في نمو الغابة بفعل حريق ، أو فيضان ، أو هزة أرضية ، غير أنه لا يوجد دليل في تاريخ الفن عامة على هذه الدورية الشاملة ، وعلى هذه العودة الكاملة النظامية الى « البدء من البداية » الذي يتحدث عنه أصحاب نظرية الدورة • فثمة شيء ما ينتقل في الفن كما في المجالات الثقافية الأخرى ، من مرحلة الى مرحلة ، ومن تعاقب الى آخر ، كلما جاءت أجيال ومضت أجيال أخرى •

## ١٦ - الخلاصة :

ان أسلوب الفن هو نوع من النمط : نوع يشمل عددا من السمات المتكررة المتصل بعضها ببعض • وهو طريقة خاصة مميزة لاختيار وتنظيم عناصر الفن ، يمكن أن تتكرر مع التنوع في منتجات شتى تختلف في كل

نشيء عدا ذلك • والأسلوب التاريخي أو الفكري يقترن اقترانا خاصا بفترة معينة ، ومكان معين وجماعة معينة ، أو بفتان معين ، وهو احدى طرق تنوع نمط دائم كالمعبد ، أو النشيد ، أو الملحمة ، أو غطاء الرأس ، أو العقد ذي المساند • أما الأسلوب اللافتري فهو نمط أسلوبى متكرر كالأسلوب « الرومانيكى » ، يتمثل فى مختلف الأشكال فى أزمنة وأماكن مختلفة •

ويمكن تحليل الأسلوب الى عدد من السمات والسمات الفرعية المكونة له ، بعضها جوهرى أو نموذجى وبعضها اختيارى أو قابل للتغير • ولا تشمل السمات الأسلوبية تلك السمات التى تدركها الحواس بطريقة مباشرة فحسب ، بل تشمل أيضا الأفكار والمعتقدات الخاصة المميزة ، كما تشمل أنواع الاتجاه ، والرغبة والوجدان •

ولكل أسلوب تاريخى توزيع متغير معين أو مجال ظهور معين من حيث المكان والزمان والمحيط الثقافى • ودراسة التغيرات والتحدرات فى الأسلوب يعوقها الآن ما فى أسماء الأساليب من ابهام ولبس ، وما هنالك من اختلاف على سمات ومناف ( جغرافية وزمنية ) الأساليب الكبرى كأسلوب الباروك • وتظهر الأساليب التى تتسم بها فنون متعددة كالأسلوب « الرومانيكى » فى كثير من فنون احدى الفترات وبعضها يسود الثقافة كلها فيعتبر معبرا عن « روح العصر » • ويمض الأساليب قصير العمر ، وبعضها يبقى قرونا أو يزول ثم يبعث من جديد فى شكل متغير •

وتتحد الأساليب عبر التاريخ كتقاليد ، وتقاليد فرعية ، وتقاليد مشتركة • وقد يظهر أسلوبان أو أكثر كمناصر جزئية يتكون منها عمل فنى واحد ، كما هو الحال فى كنيسة تشمل ملامح قوطية وكلاسيكية معاً • والتقاليد فى الفنون جنبا الى جنب مع التقاليد فى الدين ، والفلسفة ، والمكونات الثقافية الأخرى ، تتحد مع نشيء من التعديل كليات فى « التقليد الأكبر » للحضارة العالمية • وهى تتلاقى بوجه عام رغم التباين

المستمر والصراع الدائم • ويدحض التحليل الأسلوبى النظرية القائلة بأن كل أسلوب وكل عمل فنى هو شىء فريد بكل معانى الكلمة •

وتكشف الدراسة التجريبية لتحدر الأساليب والتقاليد أن هناك تشابهات ، جزئية ولكنها ملفتة للنظر ، بين تعاقبات الأساليب فى أزمنة وأماكن يعد بعضها عن بعض ، ويشير هذا مشاكل عويصة تحتاج الى تفسير •





## التعقيد والتبسيط في الفنون

١ - هل يصبح الفن معقدا بصورة مطردة ؟

علينا الآن أن نتناول الشرط الأساسي الثاني للتطور في الفن ، وهو الشرط الذي اعتبره سنسر بمثابة الخاصية الرئيسية للتطور . والساؤل عما إذا كان الفن يزداد تعقيدا يمكن أن يطرح بالنسبة الى عدة نواح من تاريخ الفن ، وهذه هي ( أ ) الفن العالمي في جملته منذ نشأته ، بما في ذلك جماع المهارات ، والمهن ، والمنتجات ، والمعرفة الفنية التي يتطلبها الآن هذا العنوان . ( ب ) أنماط ونماذج معينة من الفن في مختلف القترات ، قديمة وحديثة . ( ج ) اتجاهات وتعاقبات معينة في تاريخ الأساليب .

ومن حيث كل هذه الأمور ، فإن موضوع هذا الفصل هو أن التعقيد - وبالتالي التطور - يحدث في الفنون فعلا على نطاق واسع . وبوجه عام ، فإن التعقيد كان ولا يزال هو الاتجاه السائد . غير أن المرء يستطيع أن يجد أمثلة هامة للاتجاه المضاد ، نحو البساطة المطردة . فكيف تؤثر هذه الأمور في عملية التطور الرئيسية ؟

وإذا تناولنا الاتجاهات نحو البساطة في الفن بمنزل عن غيرها من الاتجاهات ، فإنا نجدها من بعض الوجوه اتجاهات تحليلية وارتدادية ، ونظرا لأهميتها ، فإنا لا نستطيع القول بأن تاريخ الفن تطبوري بصورة واحدة أو ثابتة . غير أن هذه الاتجاهات تبدو الآن بمثابة نبضات ثانوية

صغرى ، ودوامات داخل المجرى الرئيسى ، ويعتبر بعضها ضروريا للتطور نفسه ، من حيث أنها تمهد الطريق لتطورات أكبر .

والعملية الكلية لتاريخ الفن التى تشمل بعض التبسيطات الصغرى ولكن يغلب عليها الاتجاه نحو التعقيد ، يمكن أن نسميها « التطور التركيبى » . ويتضمن هذا المصطلح مجموعة اتجاهات مختلفة فى تطور شامل ، ويشير أيضا الى الطبيعة الديالككتيكية لتاريخ الفن كتجمع مستمر لاتجاهات متضاربة .

## ٢ - طبيعة التعقيد وأنواعه فى الفنون

وفى استعراضنا لمفهوم سينسر نرى أن التعقيد فى نظره هو التباير مع التكامل أو التماسك . ويتضمن التعقيد المتزايد تحولا من الأكثر تجانسا الى الأكثر تنوعا ، وتبايرا وتحديدا . وقد يوجد التباير داخل شئ واحد أو عملية واحدة حيث يشمل الشئ أو تشمل العملية أجزاء أو عناصر غير متشابهة . وقد يوجد بين أشياء أو عمليات منفصلة عندما يكون الشئ ككل مختلفا عن غيره أو تكون العملية ككل مختلفة عن غيرها . ويحدث نوع من التعقيد فى الفن حين يكون عمل فنى معين متبايرا ومتكاملا داخليا ، أى عندما يشمل أجزاء أو صفات كثيرة مختلفة ومنظمة بطريقة تجعل منها وحدة . ويحدث نوع آخر من التعقيد عندما تصبح فنون مختلفة ومتجاتها - المهارات ، والمهن ، والأساليب ، وأعمال فنية معينة - شديدة الاختلاف بعضها عن بعض ، ومع ذلك توجد صلة اجتماعية بينها .

وليس البساطة فى الفن هى التقيض الكامل للتعقيد ، فقد يكون هناك عمل فنى شديد البساطة يشمل أجزاء قليلة ، أو لا يوجد اختلاف كبير بين أجزائه ، ومع ذلك قد يكون متكاملا بدرجة كبيرة ، ومحددا فى

شكله ، وشديد الاختلاف عن أشكال أخرى . وقد تنشأ من التطور أنماط معقدة وأنماط بسيطة ولكنها محددة . ولا شك أن الحالة التي تعتبر من حيث التطور حالة متقدمة جدا ، تسبقها بوجه عام ، وتكون نقيضا لها ، حالة غير متغايرة ، غامضة ، غير محددة ، وغير متكاملة ، كما هو شأن حقل ألقيت فيه أشياء متنوعة على غير هدى . فإذا ما زدنا تحديد الأجزاء وتغايرها فأننا نخطو خطوة نحو التعقيد ، وإذا ما ربطنا الأجزاء معا ربطا أكثر احكاما فأننا نخطو خطوة أخرى . وقد تؤخذ أية من هاتين الخطوتين بمنزل عن الأخرى ، أما أخذ الخطوتين معا ، أو بالتوالى ، فانه ينتج شكلا معقدا . وبعض الأعمال الفنية يكون بصورة نسبية قليل التغاير والتكامل ، وبعضها يكون كثير التباير وقليل التكامل داخليا ، والبعض الآخر يشمل الكثير من الصفتين ، ويكون شديد التعقيد .

وقد كتب فلاسفة الاغريق القدامى عبارات أخرى عن هذا التناقض ، وعن امكان تسويته : وتحدثوا عن الواحد ، والكثرة ، فجمهوريون أفلاطون المثالية تضمنت انسجاما ووحدة بين مختلف الأفراد ومختلف الطبقات . ولقد ركز المثل الأعلى الكلاسيكى فى الفن على الوحدة فى التنوع ، والنظام فى التعدد . أما الاتجاهات الرومانتيكية فى الفن ، فقد دعت الى مزيد من الحرية والتنوع ، وإلى التحرر الجزئى من النظام الذى يفرضه العقل والرياضيات ، غير أن الرومانتيكيين قلما بلغوا ، أو أنهم لم يبلغوا قط ، حد الفوضى وعدم الوحدة ، لأن كل فن يتضمن شيئا من التكامل . وقبل أن يتقدم أحد بنظرية للتطور الفنى طالب كولريديج وغيره من الكتاب بأن يكون الجمع بين الوحدة والتباين مثلا أعلى فى الفن \* .

ويمكن أن يكون العمل الفنى معقدا من نواح كثيرة مختلفة ، ويمكن أن يكون معقدا من بعض الوجوه وبسيطا من وجوه أخرى . وهذا من شأنه أن يجعل من الصعب علينا أن نقدر التعقيد الكلى النسبى لأعمال فنية

أنتجت وفق خطوط مختلفة ، وبوسائل مختلفة . ومع ذلك ففي مقدورنا أن نقد مقارنات تقريبية ، وخاصة بين الدرجات العالية جدا والمنخفضة جدا من الأعمال الفنية .

ونمة ناحية يعتبر على أساسها أحد الأعمال الفنية متوعا ، وهي أن يكون ذا أجزاء كثيرة ، مختلفة ملموسة : ومثال ذلك بناء يشمل الكثير من الحجرات ، والتوافذ ، والأبواب ، والردهات ، والدهاليز ، وغيرها ، لها أشكال وأحجام مختلفة . والقصة أو التمثيلية يمكن أن تشمل شخصيات وحوادث كثيرة مختلفة ، والصورة يمكن أن تحتوى في خلفيتها على الكثير من الأشياء والشخصيات الانسانية المختلفة ، كما أن السفنوية يمكن أن تنظم عدة حركات موسيقية . ويمكن تحقيق هذا التنوع والتعدد في الأجزاء عن طريق اضافة وتجميع وحدات كانت منفصلة من قبل ، كما هو الحال عندما نجمع قصصا شمية منفصلة في سلسلة متصلة ، وهذه الطريقة هي طريقة الجمع . أما الطريقة العكسية فهي طريقة التقسيم حيث يقسم شكل أو تصميم قائم ثم يعاد تقسيمه الى جزء داخل جزء ، ومجموعة داخل مجموعة .

ومن طرق تقدير درجة التعقيد في عمل فني أن نقدره على أساس عدد ما يشمله من أشياء محددة أدخلت فيه : عدد التصميمات داخل التصميمات ، وعدد الأنماط والأفكار الرئيسية ، أو أية أشكال محددة داخل أشكال أكبر منها . فبعض الكاتدرائيات القوطية ، والأبسطة الفارسية ، والسفونيات الحديثة ، يمكن اعتبارها بالغة التعقيد من هذه الناحية . وإذا بدأ الانسان بالشكل في مجموعه ككل عضوى ، ففي مقدوره أن يحلله أولا الى أجزائه الرئيسية المتساوية في أهميتها ، كجدران الكاتدرائية ، وسقفها ، وبرجها ، وكحافة البساط أو السجادة وجزئها الأوسط ، وكحركات السفنوية . وتوجد في الكاتدرائية وحدات تصميمية أصغر كالباب ذى الدعامات المنحوتة ( وقلب القوسرة ) بنقوشه

البارزة ، والنافذة المستديرة المزخرفة ، والرواق المقنطر ( الباكبة ) ،  
 والمذبح ، ومقاعد المرتلين الخشبية المنقوشة • وكل من هذه الأشياء يحتوى  
 على تصميمات كثيرة داخل تصميميات حتى نصل الى أصغر سطح حجرى  
 أو خشبى أو زجاجى يخلو من التغير • وبالطريقة نفسها يمكن أن ينزل  
 التحليل اللحنى فى الموسيقى من الحركة فى مجموعها الى أقسام كبيرة من  
 الحركة ( كالاستعراض ، والتفاعل الموسيقى ، والتلخيص ) ثم الى  
 الوقفات ، والمقاطع ، والألحان حتى نصل الى النغمات المفردة ، والنغمات  
 المتألفة • وعدد المحتويات التى تدخل فى العمل الفنى ليس هو العدد  
 الإجمالى للوحدات ، رغم أن الكثير مما يشمله العمل الفنى يحتاج عادة  
 الى وحدات كثيرة ، بل انه عدد المرات أو مستويات الحجم المميزة التى  
 يستطيع الانسان أن ينزل منها ، فى المجال العام الواحد ، من شكل شامل  
 أوسع ، الى أشكال أو أنماط أصغر ولكنها محددة •

ويوجد التعقيد أيضا بين الصفات والعلاقات المجردة : فالصورة قد  
 تشمل الكثير من مختلف الألوان والأشكال الخطية ، والسفوفية قد  
 تحتوى على الكثير من مختلف نغمات الآلات والتحويلات المقامية • ونحن  
 ندرس فى المورفولوجيا الجمالية مختلف الطرق الممكنة التى يستطيع بها  
 تكوين الشكل فى أى فن الى أية درجة مرغوب فيها من التعقيد\* • ومثل  
 ذلك أن الصورة يمكن تعقيدها من حيث الخط وحده ، كما هو الحال فى  
 رسم بالقلم والخبر ، بحيث تصبح من نوع الأرابسك البسالف التعقيد •  
 والتأليف الموسيقى يمكن أن يكون له نمط ميلودى معقد ، مع قليل من  
 التفاعل فى الإيقاع ، واستخدام الآلات • والقصة يمكن أن تكون معقدة  
 من حيث حركة الأحداث فقط ، مع قليل من التطور فى الطابع أو اللون  
 المحلى ، أو التفسير الفكرى • وتعتبر مثل هذه الأعمال الفنية قليلة التنوع  
 من حيث المكونات ، أى أنها متطورة فى قليل من مكوناتها • ويمكن أن

(\*) انظر الفصل الذى مترانه Form in the Arts : A Method in Analysis

فى كتاب Toward Science in Aesthetics ( يـيريرك ١٩٥٦ ) ص ١٦٠

يحدث التطوير في طريقة واحدة أو أكثر من طرق التكوين ، في الطريقة  
 النغمية ، أو التمثيلية ، أو الإيضاحية ، أو الموضوعية ، أو يحدث في  
 طريقتين أو أكثر من هذه الطرق . وهذه التطورات يمكن أن تكون  
 متكاملة كبرا أو قليلا . فالكاتدرائية شديدة التنوع من حيث التكوين ،  
 لأنها تشاد وفق خطوط نغمية ( كبناء يستخدم استخداما عمليا مفعما  
 بالنشاط ) ، ووفق خطوط تمثيلية ( لأنها تحتوى على صور لأشكال  
 سماوية ، وإنسانية ، وحيوانية ، منحوتة أو مرسومة على الزجاج الملون ) ،  
 ووفق خطوط إيضاحية ( لأنها تعبر تعبيرا رمزيا عن مفاهيم لاهوتية  
 وأخلاقية عامة ) ، ووفق خطوط موضوعية أو زخرفية ( بتكوين تصميمات  
 عن طريق التكرار ، أو التنويع ، أو التباين في الموضوع من حيث الخطء ،  
 والحجم واللون ، وغيرها من المكونات ) \* . ويمكن بهذه الطرق تحليل  
 طرز كالفوطى والباروك ، وعقد مقارنة بينها ، من حيث درجات وأساليب  
 التطوير التي تستخدمها . وتسم بعض الكاتدرائيات بتنوع شديد في  
 الطراز ويتكامل قليل نسييا في هذه الناحية ، أى أن أجزاء مختلفة منها  
 بنيت في فترات مختلفة وفق طرز مختلفة .

ويسير التطور المصنوع أيضا وفق خطوط متنوعة ، كالهضم ،  
 والدورة ، والتنفس ، والحركة ، والتنازل . ويمكن أن يكون نوع  
 حيوانى متطور من ناحية أكثر من تطوره من ناحية أخرى .  
 فالدينصورات كانت أقل تطورا في المنح والجهاز العصبى منها في بعض  
 التواحي الأخرى . وفي مقدورنا أن نعقد مقارنة بين الثقافات من حيث  
 تعقيد مختلف المكونات أى من حيث ما اعتنوها من تطور سياسى ،  
 واجتماعى ، واقتصادى ، وتكنولوجى ، ودينى ، وفلسفى ، وعلمى وفنى .  
 ومن الطبيعى أن الخطوط الكثيرة المختلفة التى يستطيع التطور أن يتبناها  
 تجعل من الصعب علينا أن نقارن بين نمطين تطورا وفق خطوط مختلفة .

(\*) الكتاب نفسه ص ١٧٠ وما يليها .

ومع ذلك ففي استطاعتنا أن نمقد مقارنات تقريبية بين نمطين مختلفين كالقبيلة ودولة المدينة ، والبساط غير المزخرف أو أناء الزينة غير المزخرف والسوناتا ، ويمكن أن توضع تقديرات تقريبية لدرجة التعقيد الخاصة أو الكلية التي يشملها كل منها . غير أن مثل هذه التقديرات ، وهى بالضرورة غامضة وتفسيرية بمض الشيء ، ليست لها قيمة تذكر دون فهم للطرق الخاصة التى يعتبر بمقتضاها كل من هذه الأشياء معقدا أو بسيطا نسبيا .

وكثيرا ما تصدر فى النقد التقييمى للفن أحكام مثل « أكثر مما ينبغى » أو « أقل مما ينبغى » ، دون الاستناد الى ملاحظة دقيقة واعية بنى عليها هذه الأحكام . ويتمثل النقد فى القول بأن عملا فنيا مميذا « يفترق الى الوحدة » أو بأنه « مزدحم بالتفاصيل الى درجة مملة » ، غير أنهم قلما يوضحون الى أية درجة يكون العمل الفنى أكثر مما ينبغى ، وكيف يكون موحدا أو معقدا . وفى هذه الأمور تختلف الأذواق ، ومهما كانت هذه الأحكام تفسيرية أو غير معرزة ، فإنها جديرة بالدراسة فى حد ذاتها كعبارات عن الذوق ، ولأنها تساعدنا على تحديد أنواع الفن التى سوف تلقى استحسانا ويقدر لها البقاء .

## ٢ - الاتجاهات التعيدية فى مختلف الفنون الاعمال الفنية شديدة التعقيد

يبدو من الواضح أن التراث الفنى العالمى قد ازداد تعقيدا بصورة هائلة منذ نشأته فى عصور ما قبل التاريخ . ويظهر هذا التطور فى تعدد فنون ذلك التراث وتقنياته ، ومهنه ، ونظمه ، وأنماط منتجاته ، وأساليبه ، وتقاليده .

ومنذ أن كتب سبنسر كتابه « التقدم : قانونه وسببه » : Progress its Law and Cause فى سنة ١٨٥٧ ، سار التعدد فى الفنون وفى المهارات



والهن البارزة سيرا سريعا ، وهو مسجل بصورة موضوعية فى المسح الاحصائى للمهن الذى يقوم به أخصائيو الحكومات والمعاهد \* . وفى منتصف القرن التاسع عشر لم يكن هناك من يدرك شيئا عن صناعة فنية ضخمة الا وهى صناعة السينما . وها هى الآن قد انقسمت الى مئات من المهن المتميزة ولكنها مهن يتصل بعضها ببعض ، من منتجى ، ومؤلفين ومديرين ، الى كتاب السيناريو ، والممثلين ، والموسيقين ، والمصورين ، ومساعدات المخرج ، وخبراء الملابس والماكياج ، ومركبى الفيلم الذين يقطعون الفيلم ويقومون بتركيب لقطاته . وهذه الصناعة تطور الآن مزيدا ومزيدا من أنماط الانتاج المتميزة ، كالأخبار ، والفيلم التسجيلى ، والاعلان ، والرسوم المتحركة ، والفيلم التعليمى . كما تظهر الآن سمات أسلوبية وطنية وفردية ، كما فى الفيلم الايطالى ، والروسى ، واليابانى ، وفى أساليب جريفت ، وأينشتين ، ورينيه كليلر ، ودزنى ، وهتشكوك وبرجمان . والعمارة أيضا تعتبر فنا يزداد اتساعا ويتطور تطورا سريعا . وهى تطلب الآن قدرا كبيرا من المعرفة التكنولوجية ، جمالية وعلمية ، بحيث أصبحت الشركات الكبيرة فى المدن تحتفظ بهيئات من الأخصائين فى مختلف نواحي العمل وفى مختلف أنماط البناء كالبانى التجارية والبانى السكنية . ويتشاور هؤلاء الخبراء مع غيرهم من خبراء التدفئة ، والاضاءة ، وتكييف الهواء ، والتحصين ضد الحريق ، والخدمة التليفونية ، وهكذا . كما يتولى عمليات البناء ، والعلاقات العمالية ، والحصول على المواد ، وتنسيق العمليات فى بناء كبير ، متهدون بالتشاور مع المهندس المعمارى وصاحب البناء . وفى الوقت عينه فان كثيرا مما كان فى عهد المعمارى الرومانى فيتروفيوس يدخل فى نطاق العمارة ، كصميم طلبات الماء والآلات الحربية ، قد انفصل عنها الآن وأصبح من اختصاص مختلف أنواع الهندسة .

ويرتبط الجانب التوحيدي من هذا التطور ارتباطا وثيقا بالتأثير ، فكل مهارة أو مهنة جديدة تطور تنظيمها الداخلي الخاص ، كما هي الحال في الهيئات ، ونقابات العمال ، وهيئات أصحاب الأعمال ، ومدارس التدريب . وعن طريق المحاضرات ، والدراسات ، والكتب ، والمقالات ، تفسر الفنون المختلفة وتوجه من وجهات النظر التكنولوجية ، والنقدية ، والتاريخية ، والنظرية ، كما تسهم المتاحف ، ومكاتب الملامى والفرق الموسيقية ، والمكتبات ، والناشرون ، والكليات الجامعية في تحقيق التكامل الفكرى بين هذه الفنون . وفى كثير من البلدان تقوم الحكومات المركزية والمحلية بدور نشيط فى دعم الفنون ، وفى التأثير عليها الى حد ما . ولاشك أن منظمة اليونسكو تعتبر تجربة دولية طموحة فى التعاون الثقافى ، بما فى ذلك الفنون .

ولا تقتصر هذه العملية المتصاعدة ، عملية التأثير والتوحيد ، على عالم الفن ككل ، بل تمتد ذلك الى كل فن على حدة ، فبين الموسيقيين وعشاق الموسيقى فى العالم أجمع ، يوجد الكثير من الاتصالات ، والهيئات ، والمهرجانات الموسيقية ، والاذاعات ، واتفاقات العقود وحقوق الأداء ، والنقابات ، ومكاتب الحفلات الموسيقية ، وما شابه ذلك ، وكلها لها صفة الدولية . ولاشك أن دينا الموسيقى هى عالم صغير قائم بنفسه ، يتخطى الكثير من حدود اللغة والحصومات القومية ، تلك الحدود التى تعوق بعضها فنونا أخرى . غير أن هذه الفنون أيضا يوجد فيها الاتجاه نفسه ، فما أن يتعش السفر والاتصال بعد حرب من الحروب حتى يبدأ الفنانون والعلماء فى كل فن فى التنقل وتبادل الأفكار ، كما تنتقل الممارض ، وتوزع الأفلام ، وتعقد مؤتمرات الكتاب ، والرسامين ، والنقاد .

وبعض الفنون فى القرن العشرين أكثر نشاطا من غيرها ، فهى تسع ، وتمو وتتأثر ، وتتحد ثانية ، بصورة أسرع ، كما لو أن قوى اجتماعية عظيمة تتدفق فيها وتغذيها ، فإن هذه الفنون تشمل بالإضافة

الى الفيلم والعمارة ، النواحي الفنية من الراديو ، والتليفزيون ، ونشر  
المجلات المبسطة والجرائد ، ووسائل النقل ، والأثاث والملابس . وكثيرا  
ما توصف بأنها صناعات أو أدوات جماعية أكثر من أن تكون فنونا ،  
وغالبا ما ينظر اليها النقاد وعلماء الجمال المحافظون نظرة ازدراء . غير أن كل  
هذه الأشياء يمكن أن تدعى أنها فنون بالمعنى الواسع ، سواء كانت منتجاتها  
عظيمة أو تافهة ، طالما أنها تتضمن أهدافا ووظائف جمالية . وكثير من أشد  
الفنون ديناميكية في الوقت الحاضر تعتبر فنونا «نافعة» أو «تطبيقية» أكثر من  
أن تكون فنونا «جميلة» ، لأنها تتضمن وظائف نافعة ووظائف جمالية  
على السواء .

ومن بين الفنون الأكثر اتساما بأنها فنون «جميلة» ، يتصف البعض  
بأن عملية التمايز فيها أكثر نشاطا منها في غيرها . فالتشعر من هذه الناحية  
يعتبر خاملا غير فعال نسبيا : فهو لا ينقسم في سرعة الى فروع ومهن  
متخصصة على أساس مختلف المهارات وأنماط الإنتاج ، ولم يطور الا  
القليل من الأنماط أو - الأساليب الجديدة في السنوات الأخيرة . ومن  
الناحية الأخرى ، فإن الرسم الذي يعتبر أيضا فنا جميلا ، كان خصب في  
تطور الجديد من الأساليب ، والمذاهب ، والحركات الجدلية ، التي كان  
كثير منها قصير العمر . فمذهب ما بعد الانطباعية هو اسم واسع ينظم عدة  
أساليب مختلفة ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن  
العشرين ، كأسلوب فان جوخ ، وجوجان ، وسورا ، وسيزان ، ومايس ،  
ورور Rouault ، وبيكاسو . ويتجزأ الى مفاهيم أسلوبية متنوعة  
أخرى ، أو تكملة هذه المفاهيم ، كالتنقيطية ، والتعبيرية والحوشية ،  
والتكيفية ، والمستقبلية ، والآلية ، والدادية والتركيية ، والتجريدية ،  
واللاموضوعية ، وأكثر من ذلك . وبعض هذه المذاهب ينقسم ثانية أو  
تتولد أنواع أخرى كالانطباعية المجردة ، والتعبيرية المجردة ، وما شابه  
ذلك . لم يسبق لعصر من العصور أن حاول كهذا العصر في تمطش

ووله خلق أساليب جديدة فى فن الرسم ، كل منها له اسم مميز ويدعى  
الاصالة العريقة ، وكل منها يتحمس الى كسب رضا الجماهير بدلا من  
كل الأساليب الأخرى . ولكل منها جمهور منقلب قصير العمر من طليعة  
النقاد والمعجبين .

وبالإضافة الى هذه الأساليب الغربية الوطنية فقد دخلت على الفن  
أساليب خارجية بصورة منتظمة ، فبعثت من جديد أساليب عتيقة وبدائية  
كالتمننات الفارسية ، والمطبوعات والرسوم اليابانية ، والنحت الزنجرى  
البدائى وعمارة مايا ، والرسم المصرى والمينوى . ولقد أدخل هذه الأساليب  
فى الثقافة الغربية الرحالة ، والأثريون ، وجامعو التحف ، فكان لها أثرها  
فى الفن الأوروبى ، وأدمجت فيه بصورة جزئية . وساعد الفنانون والنقاد  
الأوروبيون بدورهم على انماء تذوق الأشياء الغربية الدخيلة فى نفوس  
الجمهور العام ، بحيث زاد الاقبال على استيراد الأساليب الأجنبية . ويمكن  
أن يقال الشيء نفسه عن الموسيقى الدخيلة البدائية والرقص الدخيل  
البدائى ، وهى أشياء يستمتع بها الجمهور الغربى ، لا حين تؤدي أداء  
مباشرا فحسب ، بل أيضا حين يراها ويسمعا فى التلفزيون ، والأفلام  
الملونة ، وأسطوانات الفونوغراف . وينطبق - الوضع نفسه على أجزاء  
كبيرة من الشرق الأقصى والأدنى ، وخاصة اليابان ، فقد أقبلت كل طبقات  
المجتمع فى حماس على استيراد وامتصاص الفنون الغربية ، والتكنولوجيات  
العملية ، وفى كل حالة طعمت الثقافة الوطنية بقدر منها .

وفى مقدورنا القول بأن فترات حياة الرسام بيكاسو المختلفة - وهى  
الفترة الوردية ، والزرقاء ، والتكمية ، والبايتولوجية ، وغيرها مما لم  
توضع له أسماء بعد - انما تعادل من حيث التنوع والتخصص صالة عرض  
ملئية بأعمال عدة فنانين عاديين كل على حدة . فتراها حين يرسم بألوان  
غير لامة فقط ، وحين آخر يضخم نماذج الأشكال التى يرسمها . وفى  
أحد الأوقات يرسم بالخط وحده وبلون واحد قائم ، وفى وقت آخر

يستخدم ألوانا بينها تباين صارخ . وقد امتص هذا الفنان مؤثرات لا حصر لها من مصادر خارجية وبدائية وجورها ، كالنحت الإفريقي ، والنحت والرسم على الأواني اليونانية ، والزجاج الملون في العصر الوسيط ، والتطريز القبطي .

ويتضمن كل هذا تنائرا في الأساليب على نطاق لا مثيل له ، كما يتضمن في الوقت عينه توحيدا جزئيا ، كلما صب الشرق والغرب ، ونصف الكرة الشمالي ونصفها الجنوبي نماذج من أساليبها الوطنية في تراث واحد مشترك . غير أن هذا التوحيد ليس بوتقة تصهر فيها كل هذه الأساليب فتزول معالمها ، لأن هناك جهودا تسم بالعزم والخبرة تعمل على ابقاء هذه الأساليب متميزة في عقول الجماهير ، وتفرس في الناس تفهما وتقديرا لكل تقليد كما هو ، بالإضافة الى ما يجرى من تجارب لا تنفك تلك الأساليب التي يمكن الجمع بينها . ولا شك أن توحيد الفن على نطاق عالمي لا يزال شيئا مفككا ناقصا الى أبعد الحدود ، وهو أقل وضوحا بكثير من التنائير ، ولكنه يسير كجزء من الاستيعاب الثقافي العام الذي يستمر رغم الحروب والخصومات السياسية . وقد سار بالفعل شوطا كبيرا من أيام سبسر .

وفي العادة تتضمن التعاقبات النوعية المحددة داخل فن معين شيئا من التطور ، ويكشف بعضها عن التطور التدريجي لأسلوب معين محدد ، كتطور الرسم الواقعي ذي الثلاثة الأبعاد في عصر النهضة الإيطالية . ويتضمن بعضها لا كلها تعقيدا متزايدا . فإذا تتبع المرء تطور البناء القوطي للكنيسة في فرنسا ، من طرزها القديمة مثل كنيسة سان سيفران St. Severin الى الكاتدرائيات الكاملة البناء مثل كاتدرائيات نوتردام - وشارتر - وأميان - وروان ، فإنه لا يلاحظ فقط وضوح الطراز القوطي ، بل يلاحظ بوجه عام تعقيد الشكل\* . وكل خطوة الى الأمام في طريق

---

(\*) ومن حيث العمارة يطلق ماكس ديزر بقوله ان « تطور الاسلوب يظهر كقاعدة عامة تعقيدا متزايدا ، اي تنائرا داخليا مقيدا بالطائفة . ومثل ذلك ان نصف دائرة

التطور توحى بسلسلة من خطوات أخرى وتجعل تنفيذها ممكنا ، فنقل الثقل والضغط من الجدران الى الأعمدة والدعائم ، بالإضافة الى تناقص الحاجة الى الجدران السميكة كوسائل دفاع ، سمح ببناء الجدران الرقيقة والقباء المرتفعة ، والنوافذ الواسعة ، وأتاح استخدام الزجاج الملون . كما أن زيادة الثراء وحجب الظهور والأبهة ، الى جانب الحاجة الى أن تسمع الكنيسة جمهورا أكبر ، كل أولئك كان باعنا الى الاكثار من أجزائها . ويضاف الى ذلك أن عناصر البناء النافعة كالزرافات لاقط حظوة لدى الناس لما لها من مظهر واضح ، فتطورت الى أكثر مما تتطلبه مائة البناء وأصبحت تصميمات ضخمة من ثلاثة أبعاد حول التلويحات نصف الدائرية وحول الجوانب . كما أن الأبراج ، والأبراج المديية ، والمقود ، والبوابات المنحوتة ، والمحاريب ، والأجنحة ، والشرفات ، والنوافذ ، ومجموعات الأعمدة ، ورسوم الأرضيات ، والجواجز المعدنية المزخرفة ، والأشغال الخشبية المنقوشة ، كل أولئك جعل من كاتدرائية العصر القوطي المتأخر بناء متعدد الأجزاء بصورة لا مثيل لها . وسار الى جانب هذا التعدد في الأجزاء اسراف في المعنى الرمزي والتشيلي ؛ لأن المفاهيم اللاهوتية والتاريخية والأخلاقية أصبح يعبر عنها في شكل مرئي ، وأصبح البناء كله متكاملا بمض الشيء رغم الفروق الكثيرة في الطراز بين الأجزاء التي كانت تضاف اليه تباعا ، واكتسب وحدة من الناحية البنائية

---

القبو المجوف تجزأ في عملية التطور الى أجزاء متطابقة كوحدة في نظام أكثر تعقيدا بينما الشكل الاساسي للقبو لا يمتدح تشويه « The Language of Shapes and Sizes in Architecture or Morphic Semantics ».

في مجلة Philosophical Review مارس سنة ١٩٤٦ ص ١٥٥  
 ويدكر كأمثلة لهذا ، التفرع من القبو الرومانتيكي القديم في Alnay de Saintonage الى قبو كاتدرائية أميان ، او القبو المشيد على طراز عصر النهضة في كنيسة القديس بطرس بمدينة Caen ( شمال غرب فرنسا ) .

انظر أيضا مؤلف P.A. Michells : « A propos des plans d'Hagia Sophia »  
 عن تطور العمارة البيزنطية .

والنغمة نتيجة لتصميمه كبناء مشيد فى مجموعه وفق قواعد معمارية ، على أساس أنه ردهة متينة ثابتة حصينة للاجتماعات والحفلات الكبيرة . وتماسك البناء كله كشكل مغمم بالحوية بفضل تكرارات شتى للفكرة الرئيسية والنمط المتكرر، وتجمعت التفاصيل الصغيرة الموجودة فى الواجهة، والتواءات نصف الدائرية ومكان المرتلين ، فى أنماط ثانوية . وهكذا تكاملت الكاتدرائية كشكل رمزى بفضل تماسك الأفكار الدينية التى عبرت عنها أجزاؤها المختلفة .

وثمة أعمال فنية معينة بلغت ذروة التقيد ، مثل مجموعة المقطوعات الموسيقية الصاخبة Ring Cycle التى ألفها فاجنر ، والرسوم الجصية التى رسمها ميكلائنجلو على سقف كنيسة سبستين الصغيرة فى الفاتيكان ، وتمثل « بوابة الجحيم » الذى لم يكمله النحات الفرنسى رودان ، ومسرحيات شكسبير ، ورواية يولييسيس Ulysses من تأليف جيمس جويس ، وكتاب « جبل السحر » The Magic Mountain من تأليف توماس مان ، وكتاب « المزيفون » من تأليف أندريه جيد . وليس التقيد مماثلاً للثراء الثقافى ، إذ من الممكن أن يكون مؤلفاً من عناصر معاصرة دون غيرها ، ومن الناحية الأخرى فإن الكثير من التخلط الثقافى يمكن أن يكون ردىء التنظيم . غير أن الأمثلة التى سقناها من قبل تتسم بالتطور الشديد من هاتين الناحيتين . وفى مقدورنا أن نضيف إليها « فن الفوج » Art of the Fugue ، و « آلام المسيح كما رواها القديس متى » للموسيقار باخ ، وبعض رسوم السقف التى رسمها الرسام الايطالى تيبولو ، والرسوم الجالية التى رسمها الرسام الهولاندى بوس Boch عن الجنة والجحيم . ويذهب بنا الفكر الى المعابد الفاصة بالنحوتات فى وسط الهند وجنوبها مثل مجموعة المباني المغنسية فى مادورا ، والى تاج محل بأحجاره المطعمة المنقوشة فى شكل متشابك رقيق ، وبمآذنه ، وحدائقه ، وبحيراته الصغيرة . ومن ناحية

أخرى فإن نسخة الانجيل المزخرفة Book of Kells \* رغم صغرها  
الا أنها معقدة بطريقة أكثر تحديدا وتخصصا ، وبخاصة طريقة التصميم  
بالخطوط على سطح مستو . وفي كل من هذه النماذج أجزاء متعددة تكتسب  
وحدة وتماسكا بفضل تسلسل الفكرة الرئيسية النافذة وخضوعها لنوع من  
التصميم الشامل .

ولا يبين التاريخ زيادة مطردة مستمرة في اتجاه واحد في تعقد  
أعمال فنية معينة ، بل يبين اتجاهها شاملا الى التعقيد ، بمعنى أن الفن  
المتحضر أنتج أعمالا فنية أكثر تعقيدا بكثير من أية أعمال فنية أنتجتها  
ثقافة ما قبل التاريخ . وبعض الأمثلة الحديثة على ذلك مجموعة المقطوعات  
الموسيقية التي ألفها فاجنر Ring Series ( إذا ما عرضت عرضا كاملا  
في شكل سمعي بصري أدبي ) ربما فاقت في تعقيدها أى عمل فني سابق .  
غير أن التاريخ يبين أيضا أن العصور القديمة أنتجت أعمالا فنية باللغة التعقيد  
مثل الأوديسية بحبكمتها المتشابكة من الأحداث والشخصيات . ومن الناحية  
الأخرى فهناك بعض أشكال فنية بسيطة جدا تنتج اليوم : في الرسم المجرد ،  
على سبيل المثال .

وفي كل عصر متحضر وأسلوب أو طراز متحضر يوجد مدى كبير  
للتنوع من حيث درجات التعقيد ، ويمكن أن يمتد أى طراز الى ما لا نهاية  
إذا ما تجمع فيه أكثر فأكثر من الأجزاء المختلفة . فبعض مجموعات المعابد  
المصرية والبابلية بما حولها من بساتين وحدائق ، وما على جدرانها من  
زخارف مرسومة ، أو منقوشة ، أو مصنوعة من القرميد ، كانت معقدة الى  
حد كبير . غير أن هذه الثقافات قد أنتجت الى جانب ذلك بعض تماثيل  
صغيرة وأواني الزينة ( الزهريات ) ، ومجوهرات ، تسم كلها بالبساطة

---

(\*) نسخة مزخرفة مذهبة من الكتاب المقدس بأناجيله الأربعة مخطوطة باللغة  
اللاتينية في القرن الثامن الميلادي ، وحفوظة في مكتبة ترينيتي كوليدج في مدينة دبلن .  
ويؤكدون أنها أدروع نموذج من نوعه للفن المسيحي الأول .  
( الترجمة . نقلا عن دائرة المعارف البريطانية )



الشديدة • وتختلف فى كل وقت درجة التعقيد التى يتطلبها عمل فنى ،  
فهى تتوقف جزئيا على المكان الذى يوضع فيه العمل الفنى ، وعلى حجمه -  
وظائفه • فالقصر الملكى ، أو الأوبرا أو مشهد موكب ما ، يغلب عليه  
التعقيد والاحكام فى أى وقت ، أما آنية الزينة أو أغنية الحب فانها تتجه  
الى البساطة • وتمثال « الاسكندر وداريوس » المصنوع من الموزايك فى  
مدينة بومبي القديمة يعتبر عملا مقدا ، غير أن الكثير من الرسوم اليونانية  
على أواني الزينة تقتصر على قليل من اللمسات الهامة • وصورة الشخص  
أبسط فى العادة من النظر الطيى المحتوى على أشكال انسانية • وهناك  
أشغال بسيطة من الموزايك وأخرى شديدة التعقيد ، كما فى ساتا صوفيا  
فى اسطنبول ، وسان مارك فى فينيسيا • ويمكن أن يقال الثى نفسه عن  
رسوم الرومانسك البارزة وعن زخارف المخطوطات القوطية • وأولى  
أعمال رامبرانت ولوحاته مثل لوحة « حارس الليل » ، وهى اللوحات  
المقتبسة موضوعاتها من الكتاب المقدس ، تشمل من الأشكال الانسانية  
المرتبة ترتيبا محكما فى حيز عميق أكثر مما تشمله صورته المتأخرة ، غير  
أن هذه الصور الأخيرة تعتبر معقدة من بعض النواحي الأخرى : مثل  
تنظيم الفروق الدقيقة فى توزيع الضوء وتصوير الأشخاص •

ومن الصحيح أيضا أن بعض الأساليب وبعض المصور كانت أكثر  
نزوعا من غيرها الى بناء أشكال معقدة كلما ساحت الفرصة • فمصر الباروك  
كثرت فيه على نطاق واسع الأخذ بالأشكال الكبيرة المزخرفة ، وبخاصة فى  
البلدان الجنوبية الكاثوليكية • ولا يصدق هذا فقط على المبانى وما يحيط  
بها من بساتين ، بل يصدق أيضا على ما أنتجه من رسوم • وتتميز عصر  
النهضة فى اقليم الفلمنك بتقليد فى رسم النظر الطيى هو أن يشتمل على  
أشكال انسانية كثيرة صغيرة جدا ، مرتبة فى مجموعات على مسافات مختلفة  
فى حيز خيالى • ومن هذا النوع تلك اللوحات التى رسمها الاخوان فان  
ايك Van Eyck فوق مذبح الكنيسة فى مدينة غنت ، وخاصة الصورة  
المسماة « تقديس الحمل ، Adoration of the Lamb » ولقد تمادى فى

تطوير هذا التقليد الرسامون باتينير ، وهوجوفان درجوز ، ولوكاس فان  
لیدن ، فقسّموا حيز الصورة الى أقسام صفري أكثر احكاما ، وأكثروا من  
الحركة والتنوع فى أشكال الأشخاص . واستخدم هؤلاء الفنانون الرسم  
المنظور والتكوين الواقعى ، فأضافوا بذلك عناصر لم تكن مطورة الا قليلا  
فى الرسم البيزنطى والقوطى القديم .

ولقد بلغ هذا التقليد ذروته على يد تنورتو ، وبروجل ، وبوسان ،  
وكلود لوران فى عصر النهضة المتأخر ، وعصر الأسلوب المتكلف ، وعصر  
الباروك ، أما من حيث عدد الأشكال فى منظر واحد فان الفنانين الأولين  
فقا كل الآخرين ولم يحاول مجاراتهما الا قلة من الرسامين الذين جاءوا  
بعدهما . فاللوحة التى رسمها بروجل واسمها « الشتاء » عودة الصيادين ،  
تغطى منظرا طبيعيا هائلا مقسما تقسيما دقيقا الى أقسام أصغر من مزارع ،  
وحقول ، وطرق ، وبرك يكسوها الجليد ، ومجموعات من الأشجار  
والأشخاص بعيدة وقرية . ولقد رسم تنورتو رسما تخطيطيا للجنة  
Paradiso محفوظا الآن فى متحف اللوفر يمثل السموات كما تخيلها  
دانتى ، وفى هذا الرسم ، كما فى رسوم عديدة أخرى ، مثل « جمع المن »  
و « معجزة الأربعة والسك » ، استخدم تنورتو طريقة تجميع أشكال  
الأشخاص الذين لا حصر لهم فى مناظر صغيرة داخل المنظر الأكبر ،  
فقسم المنظر الرئيسى الذى يبدو من خلال اطار الصورة المصمم على شكل  
نافذة ، الى مناظر متميزة جزئيا ، بعيدة وقرية ، وكل منها صورة صغيرة  
فى حد ذاتها لها أشكالها وخلفيتها ، وفصل هذه المناظر بعضها عن بعض  
كما لو كانت مناظر يراها المشاهد من فتحة ما - ربما من خلال جزء خلو  
من الأشجار فى الغابات ، وربما من خلال باب أو فتحة فى بناء متهدم .  
وقد فعل نفس الشيء الى حد ما ألبرخت دورر ( فى نقوشه الخشبية ) ،  
وفليوبلى ، وجيرلاندايو ، وكارباتشيو ، ولكن بطريقة أكثر تحديدا  
للخطوط . وأضاف تنورتو الى ذلك ، كرسام فنى متأخر ، دقة وثراء

فى اللون والضوء التصويرى • وفى الأعمال الفنية التى رسمها هؤلاء  
الأساتذة ، أساتذة فن الباروك والفن التكلف ، بلغ المنظر الطبيعى المشتمل  
على أشكال الأشخاص ذروة التقيد التى قلما حاول الوصول إليها أحد  
قبلهم أو بعدهم • فى أى رسم ساكن •

وعندما أعطت السينما للصور بعدا زمنيا فتحت فى الفن الغربى  
طرق جديدة للتقيد • ولقد فتح فى الصين طريق شبيه بذلك بعض  
الشيء ، بتطور القرطاس الملفوف واستخدامه فى رسم المنظر الطبيعى فى  
عهد أسرة سونج الملكية • وهذا القرطاس يمكن مده أفقيا الى أية مسافة  
بحيث يشاهد فى تعاقب زمنى من اليمين الى اليسار ، كما لو كان يشاهد  
من قارب متحرك أو سيارة أو طائرة متحركة • وكان كل قسم صغير من  
القرطاس يعرض الكثير من التفاصيل الدقيقة ، فتتحرك أمام الانسان  
الجبال ، والجداول المائية ، والبحيرات ، وأشجار من نوع قليلة مميزة ،  
والمنازل الصغيرة ، والقاطر ، والأشكال الانسانية ، كلما حرك القرطاس ،  
ولم تكن تلك التفاصيل ترسم بطريقة عشوائية ، بل فى تصميمات متسقة  
يوحى بالموسيقى عن طريق تغيير المواضع ، والتقسيم الى حركات ،  
والارتفاع الى الذروات •

ومن الناحية النظرية ، فإن امكانية التقيد تزداد كلما تطور الشكل  
الى أكثر فأكثر من أبعاد المكان والزمان ، وإلى حجم أكبر داخل هذه  
الأبعاد • ذلك أن الحجم الأكبر من حيث المكان أو البقاء الأطول من حيث  
الزمان من شأنه أن يسمح بوجود عدد أكبر من الأجزاء والتفاصيل التى  
يمكن ادراكها ، اذا تساوت بقية الأشياء • ومن بين الفنون البصرية  
الساکنة ، فإن الرسم Painting يعرض عادة فى بعدين فقط ، وهذا يقيد  
تطوره فى هذا الاتجاه ، غير أنه يستطيع أن يوحى بمنظر أو يمثله فى  
ثلاثة أبعاد من المكان • وفى مقدور النحت أن يعرض شكلا فى ثلاثة أبعاد  
، وهذا يكسبه جوانب كثيرة مختلفة من وجهات نظر مختلفة • أما العمارة

فإنها تستطيع فوق ذلك أن تحقق تطورا ذاتيا مكانيا ، يشمل الكثير من مختلف المشاهد ، كما هو الحال فى الكاتدرائية ، كما أن تصميم المنظر الطبيعي وتخطيط المدن يمكن أن يوسع المدى المكاني أكثر من ذلك ، ويحدد الى درجة ما الترتيب الزمني الذي تشاهد فيه الأجزاء .

وعندما يضبط العرض فى ترتيب زمني ، تزداد امكانية التعقيد زيادة هائلة ، ففي كل لحظة من السفوفية تسمع الأذن شكلا مركبا ، فيسمع الانسان ، ويحاول أن يدرك بطريقة عضوية ، انسيابا هادرا هادما منه مجموعة مختلفة متصلة من النغمات ، والتفجآت المتألفة ، والمقاطع والحركات ، وكل منها منتظم فى الإيقاع وطبقة الصوت والنغمة ، وله مكانه الملازم فى تصميم شامل . وهناك امكانيات ماثلة بمض الشيء فى الباليه ، والدراما ، والأوبرا ، والفيلم ، وغيرها من الفنون الزمنية .

ويتعلم أغلب الناس فى المدينة الحضرية الحديثة ، فهم بعض هذه التعقيدات بمهارة متزايدة منذ طفولتهم . وفى مقدورهم أن يتبعوا ويفهموا فى سهولة قصة سينمائية ، أو برامج تليفزيونية من شأنها أن تذهل مشاهدا بدائيا . ويختلف الأفراد اختلافا كبيرا ، بحكم طبيعتهم وتدريبهم ، فى القدرة على ادراك الأشكال المعقدة . غير أن هناك حدا يلقه كل انسان فى نهاية الأمر ، ويصبح بعده الادراك المعضى والتفسير أمرا شديدا الصعوبة ، فإذا ما تجاوز ذلك التيس عليه الأمر وتاهت منه معالم الشيء .

ومن بين كل النشاطات الانسانية فإن أشد المنتجات المادية المفردة تعقيدا فى الوقت الحاضر هى البارجة الحربية الحديثة أو حاملة الطائرات ، بما فى ذلك ما عليها من أسطول الطائرات التى يعتبر كل منها فى حد ذاته أعجوبة من الاعداد الميكانيكى والكهربى المعقد . ومع ذلك فمن المتعذر اعتبار البارجة أو حاملة الطائرات عملا فنيا لأنها تفتقر كلية تقريبا الى هدف جمالى أو وظيفة جمالية . أجل قد تبدو جميلة لبعض المشاهدين ، كما أن البحارة يعملون على صيانتها لتكون نظيفة أنيقة ، غير أن هذا

لا يكفى • أما باخرة الركاب عابرة المحيطات ، ففي مقدورنا أن نطمئن الى اعتبارها من بين الأعمال الفنية النافعة ، لا لأنها شئ سلمى ، بل لأنها تتم من الداخل ومن الخارج على مجهود واع لتنمية النواحي الجمالية ، من حيث شكل السفينة وتصميم وزخرفة غرفها ومداخلها • وهى نمط شديد التنوع من العمارة المتحركة - تعاونت على انتاجه فنون كثيرة صغرى • ويمكن أن يقال الشئ نفسه عن فندق ضخيم فى احدى العواصم الكبيرة ، والملاحظ أن نفقات باهظة تصرف فى سخاء على هذه المبكرات الضخمة المخصصة للسكن أو النقل حتى تجعلها تبدو جميلة ومريحة فى نظر من يستخدمونها ، بل لقد زودت الى جانب بكل ما ييسر العروض الموسيقية والمسرحية •

ومن حيث حجم الأجزاء ، وعددها ، وتنوعها فحسب ، فإن هذه الأمثلة أشد تعقيدا بكثير من الكاتدرائية ، وكل منها فى مجموعها بالغ التنظيم • ولكنها من حيث الاحساس الجمالى تعتبر أقل تعقيدا من احدى النواحي : وليس فى مقدور المرء أن يرى الكثير من تعقيدها فى أية فترة ما • فتصميماتها الخارجية تميل الى البساطة والانتظام ، وبخاصة تصميم الفندق التقليدى بما فيه من صفوف النوافذ المتماثلة على جدران خالية من الزخرف • ولا توجد فى الداخل مشاهد عظيمة متنوعة كما فى الكاتدرائية ، بل انك تمر من غرفة صغيرة نسبيا أشبه بالصندوق الى غرفة أخرى ، وحتى صالات الرقص الضخمة لا يشاهد فيها ذلك التقسيم المحكم للفراغ الداخلى والسطح الذى يشاهد فى الكاتدرائية بممراتها ذات العقود ، وصحنها وجناحها المتقاطعان معا ، ومصلاتها ، وشرقاتها ونوافذها المضيئة الملونة • أما غرف الفندق وأروقته فكلها متماثلة تقريبا ، الأمر الذى لا يفرى المشاهد على النظر الى كثير منها ، فهى لا تؤلف - شكلا جماليا مقدا •

وانا لنشاهد أمانا تطور أنواع أكبر من الفن النافع تجمع بين ابراز

الناحية المنفعة وبين قدر من تمية الناحية الجمالية . وأحد هذه الأنواع هو تخطيط المدينة أو المجتمع المخطط ، صغيرا كان أو كبيرا . فمن القرية الى العاصمة يمكن أن نجعل من المدينة ، كاتاج بشرى ، عملا فنيا \* . فقد تطورت النوحى الجمالية تطورا هائلا من الناحية النظرية ، وفى أمثلة نراها هنا وهناك كما هو الحال فى مدينة باريس ، وفى مقدور الناس أن يفعلوا المزيد فى هذا الاتجاه كلما رغبوا فى ذلك . وفى الوقت عينه فإن التطور فى تخطيط المدينة المقعدة والاقليم المقعد يسير وفق خطوط تتجه اتجاها أكثر نحو النفعية البحتة ، وتحكم فيه اعتبارات حركة المرور ، والمال ، والصناعة ، والتجارة ، والصحة ، والرفاهية الاجتماعية . وهو يتجه نحو مركبات تزداد اتساعا بصورة مطردة مثل اقليم وادى تيسى الذى يربط بين الكثير من المدن والقرى بما فيها من طرق برية متداخلة ، وطرق مائية ، وغازات ، ومزارع . وهناك ما هو أصغر من هذه المركبات ، ولكنه أكبر من أى بناء بمفرده ، وهو مجموعة المباني المنظمة بما يتبعها من أراض تحيط بها ، ومروج ، وحدائق كما هو الحال فى جامعة كبيرة ، أو معرض ، أو حديقة حيوان أو نبات أو ملاهى ، أو متاجر . والمشاهد أن مصمى هذه المجموعات يأخذون فى اعتبارهم بدرجات متفاوتة العوامل الجمالية ، ويصممون المركب الكلى بطريقة يراعون فيها الانسجام البصرى . ولا شك أن مباني جامعة حديثة هى أكثر تنوعا من مثيلاتها فى المصور الوسيطة ، فهى فى أكثر الأحوال تشمل ملعبا رياضيا ، ومسرحا مكشوبا ، وصالة للموسيقى ، وصالة للفن ، الى جانب قاعات المحاضرات ، وغرف النوم ، والمعامل ، وبيوت زجاجية للنبات ، والمراسد . وثمة أنماط أخرى من مركبات المباني كالمستشفى ، أو السوق ، تشمل أنواعا مختلفة من الأبنية المنفعة التى تتحول الى ما يستفاد منه من الناحية الزخرفية متى أريد ذلك .

وبدل التعقيد الشديد فى عمل فنى معين على القدرة على تنظيم الكثير من مختلف التفاصيل كالأشكال ، أو النغمات ، أو الايقاعات ، أو الكلمات أو الأفكار ، أو الشخصيات ، أو الحوادث فى تكوين موحد ، وكل ذلك بطريقة هادفة واعية ، ويمكن وصف مثل هذا العمل الفنى بأنه « متطور تطوراً عظيماً » . وكما أن هناك أنواعاً ودرجات كثيرة من التنوع ، فهناك أيضاً أنواع ودرجات كثيرة من الوحدة . فبدافع الفريزة يبنى النحل أقراص المسل ، وتبنى العناكب أنسجة معقدة بعض الشيء ، كما أن النباتات ، بل بلورات الثلج التى لا حياة فيها كثيراً ما تكون معقدة . والجسم الإنسانى نفسه أكثر تعقيداً من أى عمل فنى . ومن مثل هذا التعقيد والتكيف الوظيفى استتج اللاهوتيون أن هناك فناً الهياً ، وهذه هى « الحجة التى استخلصوها من التصميم » . غير أن دوافع الإنسان الفريزية ليست ثابتة ومحددة بدرجة تكفى لإنتاج فن بطريقة آلية بحتة . ومن ثم فإنه عن طريق التطور الثقافى الطويل فحسب تعلم الإنسان أن يصنع أعمالاً فنية يمكن أن تقارن من حيث التعقيد بجسمه هو ، وبالبلورة ، ونسيج العنكبوت ، وقرص المسل . وبوجه عام ، وبغض النظر عن الأحوال الشاذة التى تثبت القاعدة فإن فن ما قبل التاريخ كان بسيطاً وغير متغاير نسبياً .

ونحن نعرف أن بعض فناني القبائل الحديثين الذين يعيشون على الفطرة نسبياً كثيراً ما ينتجون تصميمات معقدة بعض الشيء . مثال ذلك ما هو مائل فى أعمال زنوج أفريقية من دقات طبولهم ومن منحوتاتهم . ولم يستطع بعض الملاحظين المتحضرين أن يصدقوا فى بادئ الأمر أن هؤلاء الفنانين قد فعلوا ذلك عمداً ؛ لأنهم صدقوا ما كن دائماً من أن الرجل « المتوحش » هو إنسان غريزى عاطفى بحت ، بل كان من دواعى الدهشة أكثر من ذلك أن وجدت أمثلة لرسوم على جدران كهوف من العصر الحجري القديم تتسم بشكل معقد نوعاً ما . وهنا أيضاً ينبغي أن نفترض أن مثل هذا التعقيد هو نتيجة عمل هادف واع ، وهو يدل

على مستوى رفيع مدهش من التطور الفنى فى بعض النواحي بالنسبة لذلك  
الزمن عريق القدم . ولكن لا ينبغي أن تنسب الى رسوم العصر الحجري  
القديم تعقيدا أكثر مما تحتوى عليه فعلا ، فهى ، كما يتوقع الانسان ، أقل  
تعقيدا بوجه عام من رسوم الفنانين الحديثين المتحضرين . ان الرسوم التى  
وجدت فى كهف لاسكو تعتبر عظمة التطور من حيث التحديد ، ووضوح  
ادراك القوم الحسى للحيوانات واختيارهم لما يمثلونه منها ، فهى تعطى  
المشاهد انطباعا واضحا عن بنية نوع معين من الحيوان وحركته ، كما أن  
بعضها يبين أيضا قدرة متطورة على رسم الخط المنتظم وعلى التظليل فى  
وحدات مفردة ، غير أن التكوين التصويرى لا تظهر منه سوى مبادئ  
أولية وذلك فى عدد قليل من المجموعات الصغيرة التى تمثل أشكالاً  
حيوانية متداخلة ، ولاشئ غير ذلك . وفى النحت توجد تماثيل صغيرة  
منقوشة من العصر الحجري القديم تتم عن فهم قوى للتصميم الموحد على  
نطاق صغير ، ولكن ليس هناك ما يدل على تكوين منظم لأشكال منحوتة  
يمكن مقارنتها بتلك التى ترى على ( كرانيش ) - البارثينون أو التى نقشها  
المثال الفلورنسى جيبرتى على بابى كاتدرائية فلورنسة . وليس من  
المستحيل أن بعض فنانى العصر الحجري القديم تحققت لهم القدرة على  
التنظيم المقدر ، وأتأق قد نشر فى وقت ما على أعمالهم الفنية . ومن الجائز  
أن الفن قد بلغ مراحل عالية من التطور فى اتجاهات معينة وبصورة  
متكررة ، قبل العصر التاريخى بزمان طويل . أما الأنماط المتقدمة من الفن  
القبلى الحديث فهى أشياء شاذة ، والكثير من هذا الفن بسيط ومكرر ،  
ورتيب ، وتترع متاحفنا الفنية الى أن تشملها تمثيلا خطأ يعرضها  
أحسن نماذجها . وفى الموسيقى التى بلغت مستوى رفيعا من التطور  
كموسيقى آلباليز Balinese ، ليس هناك الا القليل من التكوين  
الموسيقى الذى يصعد بالقطعة الى الذروة أو الى خاتمة مقررة من قبل ، وقد  
لا يكون هناك شئ من هذا القيل على الإطلاق ، بل ان العازفين كثيرا ما  
يتوقفون عن العزف فى منتصفه عندما يشعرون بأنهم عزفوا قدرا كافيا .



ولكى يفهم المرء فهما كاملا ما هنالك من تعقيد فى عمل فنى بلغ  
درجة كبيرة من التطور والتحضر والبعد عن البساطة ، يجب عليه ألا يعنى  
فقط بالأجزاء المادية وما هناك من علاقة بينها ، بل ينبغى عليه أن يلاحظ  
التأثير الدقيق فى الصفات . فالموسيقى الحديثة تنطوى على تغير منتظم  
للطبقة فى المقام والسلم ، وللإيقاع فى الأوزان . كما أن تحديد المقاطع  
وما يصاحبه من تنويعات يكفل بالإضافة الى ذلك تغير الإيقاع بطرق أكثر  
بعدا عن الانتظام . ولقد واصلت الموسيقى فى مقطوعات ديبوسى ، ورافل  
واسترافنسكى ، وشوينبيرج تطوير فروق دقيقة جديدة ، وأساليب تنظيم  
جديدة فى الهارمونية المتعددة المقامات وذات الانتى عشر مقاما ، وفى  
تغيرات الإيقاع وأقسامه الدقيقة الصغرى كما فى مقطوعات ديبوسى  
واسترافنسكى وفى المزج النوع بين النغمة واللون وتوزيع النغم كما هو  
شأن موسيقى رسمسكى - كورساكوف . وتحدد النوتة الموسيقية الحديثة  
هذه السمات تحديدا أدق . أما فى الرسم ، فإن اللون على طريقة  
الانطباعيين ومن بعدهم أتاح مبدى فسيحا جدا من الألوان الخفيفة ،  
والظلال ، والمقادير النسبية للأضواء .

وفى مجال الأدب ، وهو الذى يعتمد على الكلمات كأداة للتعبير ،  
فإن كتابات بروس ، وهنرى جيمس ، وجويس ، يتمثل فيها الاهتمام  
الشديد بالفروق الدقيقة فى معنى كل كلمة وعبرة ، وبما يحيط بالكلمة  
أو العبارة من جو مبهم توحى به ، وبقدرتها على تمييز مختلف الأمزجة  
والمشاعر الدقيقة .

ويتألف الكثير من اللغات والآداب البدائية من الأسماء والأفعال  
فى المقام الأول ، أما لغات الحضارات المتقدمة وآدابها فقد أضافت آلافا  
من ألفاظ الوصف - الصفات ، والظروف ، وعبارات الوصف ، النخ .  
وكثير من ترجمات الأدب البدائى ، التى يقصد بها أن تكون متعة للقراء  
المتحضرين تهذب وتنقح من الناحية اللغوية الى درجة تفقدها الكثير من

طالبها الأصلي • ويصدق الشيء نفسه على كثير من اسطوانات الحماكي وغيرها من وسائل اعداد الموسيقى البدائية للمستمع الحضري • فعندما تترجم الى سلمنا الموسيقى المنظم بمقاماته ونغماته وميلودياته الأوربية بقصد عزفها على البيانو ، فانها لا تصبح بدائية • وفي مقدورنا أن نعرف الفرق بين الأدب الشفوي البدائي وبين الكتابة الحديثة المتكلفة المتحذقة بمقارنة هذه القطعة المقتبسة من قصة شعبية لأحد أبناء قبيلة الباتو ( مترجمة ترجمة حرفية تقريبا ) بقطعة مأخوذة من قصة للكاتب هنري جيمس •

قصة الباتو \* : « هذا ما فعله بعض الناس • قال الابن : اذهبى يا أماء وابجئى لى عن زوجة ، فانا الآن كبير • قالت الأم : لقد أصبح ولدى شابا يافعا • ونهضت الأم وذهبت لتبحث عن زوجة • وولدت الزوجة طفلا ، ثم أنجبت بعد ذلك طفلا آخر • وأخيرا قالت لزوجها : « فلنذهب لرؤية أمى » • وقال الزوج : « سوف نذهب » • ونهض الاثنان كلاهما • وحدث أن كانت هناك مجاعة • وفى الطريق وجدا تينا برياً • قالت المرأة : « تسلق واعطنى بعض التين ••• »

قصة هنري جيمس \*\* : « لم يكن قد حدث شيء لمدة نصف ساعة - لا شيء ومراعاة للدقة ، على الأقل ، فان كلا من الزميلات كانت من حين الى آخر تتوقف عن القراءة خفية بطريقة تمكنها من معرفة مبلغ انشغال الأخرى دون أن تستدير • ومن ثم فان صمتهن لم يكن مشحونا باحساس بالجو فحسب ، بل باحساس بطبيعة ذلك الجو ، كما يقال • وعندما وضعت مس مود بلسنجورن كتابها فى حجرها أغضت عينها فى صبر متعمد كأنما تقول انها تنتظر • ورغم ذلك فقد كانت هى التى

Specimens of Bantu Folklore from Northern Rhodesia

(\*) من كتاب

لندن ( ١٩٢١ ) ص ٩ تأليف J. Torrend

(\*\*) من « The Story in it » فى المجموعة التى عنوانها Better sort

Scribner - نيويورك ١٩٠٣ • )

أنت في نهاية الأمر بحركة تدل على قطع حالة التوتر التي كن فيها ...  
ومن الممكن أكثر من ذلك أن يكون هناك إحياء دقيق عن طريق  
تغيرات في النحو وترتيب الكلمات ، فالمرادفات التقريبية المأخوذة من  
النصوص العادية أو العامة ، أو الشعرية ، أو العلمية لها صفات مميزة  
مختلفة . ولقد بلغت بعض الشعوب القبلية القائمة التي نسميها خطأ  
شعوبا « بدائية » حدا متوسطا في التطور اللغوي العام . ومع أن نطاق  
كلماتها وأفكارها هو في المادة أضيق من نطاقنا بوجه عام ،  
فإنها كثيرا ما تستخدم كلمات تفرق بها تفريقا أدق مما نفعل نحن بين  
الأشياء التي تدخل في المجالات التي لها أهمية خاصة بالنسبة لها ،  
كمختلف أنواع الجليد وانعكاس الضوء عليها ، وآثار أقدام الحيوانات  
ورائحتها .

وليس هناك الا القليل من الكتاب الأوروبيين والأمريكيين الذين  
يستخدمون نراء لغاتهم كاملا في التمييز عن الفروق الدقيقة في المعنى ،  
بل ان بعضهم يتجنب ذلك عمدا لأسباب سوف نذكرها فيما بعد . غير  
أن قطعة قصيرة من كتابات أولئك الذين يراعون الدقة ( مثل هنري  
جيمس أو مارسيل بروست ) تكفي لأن تكشف للقارئ عن عقل ينسجم  
بالتطور الشديد ، والحساسية ، والنضج والعلم عقل يستطيع وصف ما هناك  
من فروق وامتزاجات بسيطة في صفة الأشياء ، عقلى قد يكون ملهما  
المما كبيرا بتاريخ العالم وأدبه ، وفي مقدوره أن يظهر أوجه شبه هامة  
بين أفكار تبدو في العادة متباعدة . وهذا النوع من الكتابة والتفكير يتفق  
مع القاعدة التي وضعها سنسر للتطور على أساس التأخير ، والتحديد ،  
والمودة الى التكامل والوحدة .

ولقد تضاعفت في السنوات الحديثة طرق توحيد عمل فني ، ولم  
يمد الفنان مطالبا بأن يحصر نفسه في نطاق ضيق من القواعد والأنماط ،  
فهو يستخدم ، مع موافقة النقاد ، أنواعا أكثر من الشكل والتصميم ،

وغالباً ما يستخدم وحدات أكثر مرونة وتفكيراً وتغيراً ، كذلك التي يستعملها ديوبسي ، والتي كانت تبدو « عديمة الشكل » ، في أعين النقاد القدامى . ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن جيمس وبروست اللذين لا نجد في قصصهما غالباً الا القليل من الحكمة أو الحركة الظاهرة للأحداث .

وبقدر ما تتسم به بعض الأعمال الفنية الحديثة من شدة التعقيد ، فلا بد أنه قد حدث تعقيد تدريجي أو فجائي في التمايزات الأسلوبية التي أدت إليها وربما استغرق ذلك قروناً . وما من شك في أن هناك خطوات متوسطة كثيرة لا ندري عنها شيئاً ، ولكن من الأكيد أن ذروات التعقيد لم تظهر كلها مرة واحدة عن طريق ومضات فردية من العبقرية . وعندما يعالج المؤرخ تاريخ القصة أو السفونية الحديثة فإنه يقف منها كما يقف من تاريخ الكاتدرائية القوطية المتأخرة ، فيستطيع أن يتبع نمو تدريجياً استغرق أجيالاً كثيرة . وهو في أغلب الأحوال يصف ذلك النمو صراحة بأنه « تطور » - ومثال ذلك تطور تكوين الحكمة الدرامية من أسخيلوس الى شكسبير ، وما في ذلك التكوين من تزايد الشخصيات ، والخيوط التي تربط حركة الأحداث ، والحركات الثانوية . وفي مقدور المرء أن يتبع تطور الموسيقى البولفسونية من الترتيل الجريجوري المتأخر الى الموسيقى الإيطالية بالسترينا ، ومنه الى باخ وهاندل . ولقد تبعت بعض الدراسات التاريخية المتفرقة تطور المقعد الحديث ذي المساند ، بآياته ووسائله المنجدة ، من المقعد الخشبي الجامد الحالي من الزخرف الذي كان سائداً في العصر القسوطي ، كما تبعت تطور الفيلم السينمائي من فيلم قصة « سرقة القطار الكبرى » (لورنر) الى فيلم « ذهب مع الريح » ومنه الى أفلام الصوت واللون العملاقة التي جاءت بعد ذلك .

ولقد رأينا من قبل أن مدام دي ستال هي التي رأت في تزايد

الفهم السيكولوجى لدى الكتاب الحديثين سببا يجعلها تعتقد أن الأدب قد تقدم الى مستوى أعلى من مستوى الأدب اليونانى والرومانى . ولا ينبغى أن نسلم بأن مثل هذا التزايد هو بالضرورة تحسن ، بمعنى أن التعقيد يعتبر تقدما ، ولكنه دون شك نوع من التطور . فالفن العالمى فى مجموعه ، منذ عصر النهضة ، يعبر بالتأكيد عن أنواع من التجربة الانسانية أكثر مما يعبر عنه فن أى عصر سابق . وتمشيا مع مثالية فوست Faustian Ideal فإن المواد السيكولوجية للفن الحديث تشمل الخبرة الفاضلة والسبئية ، السرور والألم ، السعادة والشقاء ، سلامة العقل والعنه ، والصحة والمرض ، الفضيلة والرذيلة ، الحكمة والحمق ، الوحشية والهمجية والحضارة . ويصور الفن الحديث كل ما يخطر على البال من أنواع الشخصيات ، بما فى ذلك شخصيات الفقراء والأذلاء ، الذين كانوا عادة موضع سخرية فن المصور الأرسطراطية فى صوره الكاريكاتورية . وبما أن أشكال الفن قد أصبحت أكثر تنوعا منها فى أى عصر مضى ، ففى مقدورها أن تثير أنواعا أكثر من الخبرات التى ندركها مباشرة عن طريق الحواس ، وتلك التى تخيلها . وفى استطاعتها أن تجعل المرء يتخيل شعوره حين يكون ذا صفات الهية أو شيطانية ، قديسا أو قاسيا ، أو شخصا من الجنس الآخر ، أو حتى نوعا من الحيوان . ولقد ساعدتنا الفنون فى السنوات الأخيرة على أن ندرك ادراكا أكمل وأعمق تأثيرا كنه شعور الانسان اذا ما أصابه الفشل المؤلم فى الحياة . واذا ما تعذب بطريقة مذلة خسية . كما أنها صورت دنيا الانسان الباطنة وما فيها من تجربة فردية بطريقة أدق بكثير منها فى أى وقت مضى .

كل هذا التكاثر والتغير المستمر فى الخبرة ، الحقيقى منه والخيالى ، يتكامل بصورة جزئية فى أعمال وأساليب فنية معينة . وهذه الأعمال والأساليب تساعد المشاهد المفكر على تنظيمه أكثر من ذلك بالنسبة لنفسه على أساس شخصيته ووجهة نظره الخاصة الى العالم . ولكنها مرنة

بصورة لا حدود لها ، وتلائم أنواعا كثيرة من العقليات ومستويات  
التعليم ، ويمكن تفسيرها بطرق شتى .

#### ٤ - الرمزية الصوفية والتصوير الرمزي الدينى • تكاثر الرموز والمعانى

تضمن تطور الفن الدينى اتقانا هائلا للرموز والمعانى • فكان لكل  
جماعة سلاله ، وكل عبارة دينية محلية ، مجموعتها الخاصة  
من هذه الرموز والمعانى ورتتها من عصور ما قبل التاريخ ، واعتادت  
أن تميز آلهتها الخاصة بأشكالها وصفاتها الغريبة • واستخدمت الصور  
الرمزية فى الفن لأغراض السحر والعبادة فى التحت ، والرسم ،  
والدراما الشعائرية • فأسهمت الطوطمية بالرمزية الحيوانية والنباتية ،  
كالآلهة المصرية والبابلية ذوات الشكل الحيوانى ، كما أسهم علم  
التنجيم وفن التقويم برموز الأجرام ومجموعات النجوم السماوية ،  
وقدمت دورة الفصول صورا من مولد النباتات وموتها ، وتزواج  
الحيوانات وتناسلها • وعندما اندمجت الثقافات المحلية فى ثقافات أكبر  
بتكوين الامبراطوريات الكبيرة ونمو التجارة والترحال ، جمعت عملية  
التوفيق بين مختلف العقائد الدينية بين أعداد كبيرة من الرموز والمعانى ،  
وأيقونات تمثل شخصيات دينية ، وأساطير وقصص خرافية عن أحداث  
وعمليات كونية •

وجرى العرف على أن تعامل أية صورة بصرية مألوفة أو أية  
ظاهرة فى الطبيعة كرمز روحانى ، الأمر الذى من شأنه أن ينظر اليها  
فى رهبة وعاطفة ، وفى احترام أو خوف ، على أساس أنها تحمل معنى  
أعمق وخارقا وراء شكلها الواضح ومعناها الظاهرى • وأصبح الرمز  
يعتبر مفتاحا لفهم الحقائق الالهية ، وبناء على ذلك أصبح فى ظروف معينة  
مفتاحا لظهار القوى الخارقة • وكان من الجائز أن يحمل أى رمز  
روحانى معان لا حصر لها فى وقت واحد ، فحيث استخدم فى ديانات  
مختلفة ، صار من الممكن أن يشير الى ما لا يعد ولا يحصى من الآلهة ،  
وأنصاف الآلهة ، والأرواح الأقل أهمية • وفى الديانات المركبة الكبرى

كالهندوكية وبوذية ماهايانا تدفقت أعداد هائلة من الرموز والمعاني مما  
فى الرمز الدينى للآلهة الكبرى ، وصورها المتجسدة ، وأزواجها أو  
زوجاتها ، وعرباتها ، وصفاتها ؛ والأرواح التى تخدمها ، وأعمالها  
الكونية ، وقدراتها .

ومن أمثلة ذلك ، التمثال المنحوت للاله الهندوكى الراقص سيفا  
Nataraja Siva ، الذى يمثل رقصه ما للكون من طاقة وحركة  
منتظمة ، وترمز تاره الى قوته المدمرة ، كما ترمز قدمه التى يضغط بها  
على القمر المنبطح الى انتصاره على أحد الشياطين . ولقد جرت العادة  
أن تمثل فى التمثال الراقص خصلات الشجر المجدولة لأحد أصحاب  
مذهب اليوجا ، واكليل من نبات القناء الهندى ، وجمجمة براهما ،  
وتماثيل الكوبرا ، وصورة جانجا ( النهر الذى يضيع فى شر سيفا )  
ومختلف أنواع الأقراط التى يتحلى بها الذكور والإناث . وتدل هذه  
الأشياء مجتمعة على نشاطات سيفا الخمسة : الخلق أو التطور ، الوقاية  
والموت ، الإهلاك ، التجسيد الموهوم ، الانطلاق أو الخلاص . أما وهى  
على حدة فانها ترمز الى نشاطات الآلهة براهما ، فشنو ؛ رودرا ،  
ماهافارا ساداسيفا \* وكل هذه الصور والمعاني ، الى جانب آلاف أخرى  
مثل تلك التى تمثل الاله كرشنا وهو ينفخ فى مزماره ، كرشنا وراعيات  
البقر ، وما شابه ذلك ، توجد بكثرة فى الفن البصرى الهندى ، وفى  
الشعر ، والرقص ؛ والدراما . كما أن الأساليب المحكمة المثقنة التى  
تستخدمها مدارس اليوجا المختلفة مليئة أيضا بأسماء رمزية لمختلف أجزاء  
الجسم ، والوظائف الجسمية والنفسية ، والحالات العقلية .

وفىما يختص باللاهوت المسيحى فإن سانت أوغسطين هو الذى وضع  
الفكرة الأساسية للرمزية العالمية فى كتابه «On Christian Doctrine»  
وبخاصة لكى يكون هذا الكتاب عوناً على تفسير صور الانجيل وأحداثه

وشخصياته ، كما كان مرشدا للفنانين فى الأدب والفنون البصرية خلال  
المصور الوسطى ، وحتى المصور الحديثة الى حد ما . وبالإضافة الى  
الرمزية المستقرة التى توجد فى النظام الدينى الصحيح ، قد تزدهر  
أنواع كثيرة أخرى فى نفس الثقافة بطريقة سرية الى حد ما . وعلى هذا  
النحو بقيت فى اسرائيل آثار العبادات القديمة القائمة على السحر ،  
وجود الأرواح ، وتمدد الآلهة فترة طويلة بعد أن حظرها الكتاب  
المقدس وتطهر منها رسميا . وفى أوروبا المسيحية بقيت آثار العبادات  
الوثنية القديمة كما فى الاحتفال بليلة عيد القديس الانجليزى والبورجا\*  
وكذلك دام تقديس الشيطان وأداء القداس المسوخ Black Mass  
الى جانب اخراجات المحلية عن الجنات ، والحوريات ، والأرواح الأتوية  
التي تولول منذرة بموت أحد أفراد الأسرة ، والأشباح الحية ،  
والجنات التي ترشد الى مكان الكنوز وما شابه ذلك ، كل منها له مجموعة  
رموزه السحرية أو الروحانية . أما القبالية\*\* ، والكيمياء القديمة  
والتنجيم وما يتصل بها من تقاليد غامضة ، الى جانب بعض أجزاء من  
العلوم ، فقد تحدرت من العالم القديم على أيدي علماء اليهود والعرب ،  
واجتذبت أتباعا كثيرين من المسيحيين فى عصر النهضة ، رغم تعاليم هؤلاء  
العلماء غير التقليدية . وكان لكل من هذه التعاليم مجموعة ضخمة من  
الرموز ، بعضها سرى يحتفظ به لمن يراد اطلاعهم على أسرارها . ونذكر  
من بين هؤلاء العلماء الذين مزجوا اللاهوت المسيحى بأفكار مأخوذة من  
هذه المصادر الغريبة عنهم\*\*\* ، بيكودللا ميراندولا ، باراسلسوس ، جاكوب  
بويم ؟ روبرت فلد .

(\*) Walpurgisnacht ليلة اليوم الاول من شهر مايو . وكان يقسم ان  
الساحرات يخرجن فيها واكبات الى لقاء . ويوافق هذا اليوم عيد القديس الانجليزى  
والبورجا .

(\*\*) مذهب صوفى يهودى يؤمن اصحابه بالخلق من طريق الانشقاق .

( الترجمة )

(\*\*\*) تارن مؤلف Witchcraft, Magic and Alchemy : G. De Givry

( ترجمة انجليزية لندن ١٩٢١ ) ص ٢٠٨ - ويشمل هذا الكتاب كثيرا من التصويرات =



وهناك أيضا اتجاهات عكسية داخل أيديولوجية الرمزية الروحانية .  
ففى مرحلة معينة من كل من الديانات الكبرى حاول الحكماء والعلماء  
ادخال بعض النظام فى تصويرها الدينى ، وفى معتقداتها وطرقاتها المعمول  
بها . وفى نطاق لاهوت واحد منظم كذلك الذى وضعه سانت أغسطين  
نجد أن مدى المعانى التى يحملها رمز معين ليس بالمدى الذى لا نهاية له ،  
لأنه محدود بسياق الكتاب المقدس والتفسير الرسمى الذى وضعته  
الكنيسة له . غير أن جماع التصويرات الدينية التقليدية فى ديانات العالم  
انما تعرض مجموعة متشابهة من الرموز والمعانى يحار لها العقل ويحاول  
العلماء الحديثون عبثا أن يجدوا لها تفسيرا جامعا مانما \* .

وجرى العرف على أن يحاول كل من هؤلاء العلماء أن يقصر جهوده  
على التصوير الدينى فى ديانة واحدة أو فى مذهب واحد . غير أن كثيرا  
من العلماء قد علقوا على تكرار رموز معينة فى مختلف الديانات وفى  
أجزاء مختلفة من العالم ، كـ رمز « شجرة الحياة » فى الفن الدينى  
البوذى ، والهندوكى ، والاسكنديناوى ، والمايوى . ويعرضون بذلك  
ما يبدو أنه همزات وصل بين الديانات ، ودليل على أصولها المشتركة ،  
على حد اعتقاد بعض التطوريين . وليست أنواع من الرمز فقط هى التى  
تكرر فى مختلف الثقافات بل تتكرر المعانى أيضا . ويتناول كثير منها  
الحقائق الهامة المشتركة للحياة الإنسانية ، كالمولد ، والجنس ، والانجاب ،  
والحرب ، والموت ، والصيد ، والمحاصيل ، وقطعان الماشية ، والمطر ،  
وأشعة الشمس ، وكذا التفسيرات الأسطورية لكل هذه الأشياء على أساس  
شخصيات خارقة . ومن شأن تكرار مثل هذه الأفكار أن يحصر عدد

= المأخوذة من مؤلفات دوريت لند . ١٩١٦ . ( *Utriusque cosmi maioris et minoris historia* )

(\*) كما جاء فى الكتب الآتية

(Cambridge, Mass., 1935) *Elements of Buddhist Iconography*

A. Coomaraswamy تاليف

T.A. Gopinatha تاليف ( ١٩١٦ - ١٩١٤ ) مدارس ( *Elements of Hindu Iconography* )

Louis Réau تاليف ( ١٩٥٥ ) باريس ( *Iconographie de l'art chrétien* )

المعاني داخل حدود محدودة ، ولكن هناك طرقا لا حصر لها لربط هذه المعاني بأسماء مختلف الآلهة والأرواح ، وبأعمالهم وخصائصهم .

وبدلا من أن يعتبر الروحانيون التباس الرموز خطأ فكريا أو مصدرا للخلط والارتباك ، ومن ثم يحاولون تصويبه ، فانهم يجعلونه كعلامة على وحدة الكون الداخلية الغامضة وذلك على أساس أن هذا اللبس يبين تلك الصلة البعيدة المدى بين الرموز التي وضعها الاله في كل مكان كأدلة على الحقيقة الخارقة ، والأخلاق ، والخلاص . ويتبين هذا مع اتجاه العلم والعقلانية ، ذلك الاتجاه الذي يرى أن المثل الأعلى المنطقي هو أن يبلغ المعنى ذروة الدقة . ففي علم الرياضة ، ويقدر الطاقة البشرية ، فإن كل مفهوم مثل «ثلاثة» أو «مثلث» ، وكل علامة «كزائد» أو «ناقص» ينبغي أن يكون له ولها معنى واحد فقط . وهذا الضرب من التفكير ينحو الى البساطة والاقتصاد على حين تشجع الرمزية الروحانية على تكاثر الصور والمعاني تكاثرا لا حدود له ، فتضحى بوضوح التعريف في سيل وفرة المعاني الذمعية الرمزية . ولقد وجد في بلاد اليونان القديمة النوع الروحاني والنوع العقلاني من الفن ، ويتمثل الأول في الأسرار الأورفية والأسرار الألبوذية ، ويتمثل الثاني في معبد البارثينون .

ولقد قامت الرمزية الدينية القديمة الى حد ما على أساس تشابهات حقيقية وصلات سببية في الطبيعة كما يؤكدنا العلم الحديث . وهذه التشابهات والصلات قائمة بين الربيع في بلدان المناخ المعتدل ، وبين زراعة النباتات ، وتناسل الحيوانات ، وقائمة أيضا بين أشعة الشمس ، والمطر ، والمحصول الجيد . وكذلك شملت الرمزية القديمة أوليات التصنيفات السليمة للظواهر الى أنماط وعوالم ، وفصائل وأنواع ، كما هو الحال في المملكة الحيوانية ، والنباتية ، والمعادن وفي العناصر الأربعة الأرض والهواء والنار والماء . وتطورت هذه التصنيفات تدريجيا نحو التصنيف العلمي كما هو الحال في تصنيف الأشكال الهندسية ، والمقولات

الفلسفة التي وضعها أرسطو . وكثيرا ما أفلحت الأساليب السحرية لتحكم في الطبيعة عن طريق فعال شعائرية رمزية ، كما في الصيد ، والزراعة ، والطب بحيث أبت على بعض الثقة فيها . غير أنها امتزجت بالحالات الشعرية ، وبالأساطير والقصص الخرافية ، وبالمقائد التي لا سند لها ، وبالتشابهات الغامضة التي يصب ادراكها ، كذلك التشابه بين الطريق اللبني ( المجرة ) وبين لبن الأم . وأمكن ربط هذه التشبهات لتكون رموزا لالهة السماء المصريتين نوت وحتحور اللتين كان يرمز اليهما بقرون البقرة والقمر . وشبهت أوجه القمر تشبيها غامضا بمراحل دورة المرأة الشهرية ، ومن ثم اقترنت بالعفة والالهة القمرية من حثحور الى ديانا . ولقد بلغ من ميوعة هذه الصلات أن الصورة الواحدة كان يمكن أن تمثل أفكارا مضادة . فالآلهة ديانا كانت من سلالة الهات القمر وأمهات الأرض الأقدم منها ، وكانت ترمز حيناً الى العفة ، وحيناً آخر الى الخصوبة والانجاب .

ونمة مثل منسق منتظم نسبيا لتمدد المعاني ، وهو الرمزية الرباعية الواردة في « الكوميديا الإلهية » التي كتبها دانتى ، تلك الرمزية التي يقال ان كل صورة كبرى فيها لها أربعة معان من أنواع مختلفة : المعنى اللفظي ، والمعنى الرمزي ، والمعنى المجازي ، والمعنى الصوفي . وهذا نفسه كان يعتبر رمزا للطريقة التي أدى بها السيد المسيح رسالته عن طريق جسده الأرضي ، وجسده الروحاني ، وجسده المقدس ، وجسده المجد\* . ورغم أن الرمزية الرباعية التي استخدمها دانتى في شعره

(\*) مؤلف : H.F. Dunbar

من ١٦٢ وما يليها Symbolism in Medieval Thought and its consummation in the Divine Comedy (New Haven, Conn., 1929)

« لا يقتصر الامر على أن الرمز الواحد يستخدم بمعان كثيرة بل أن ملامته للتعبير عن اية حقيقة مفروضة هي ملامة متنوعة .. فالطراز هي الشمس لا عن طريق اتحادها مع الشمس الإلهية فحسب ، بل لأن سوادها يفوق سواد كل القديسين الآخرين ، شأن الشمس مع النجوم . ولأنها تضيء العالم .. ولأن جها للبشر يشبه حرارة الشمس ، ولأنها طردت اشباح الوثنية ، وهكذا .. والمسيح باعتباره الكلمة ولأنه نهاية سلسلة لا نهاية لها من الرموز يؤدي وظيفته حقيقة أمام عيون الانسان في جسده الأرضي »

تبدو اليوم رمزية متعددة ، الا أنها بسيطة اذا قورنت بالرمزية البوذية والهندوكية المتسمة بالثراء فى استعاراتها . و لاشك أن قصر كل رمز على أربعة أنواع من المعانى تحت هذه الأبواب الرئيسية أظهر اتجاهها غربيا حديثا نحو الوضوح والنظام المنطقي ، وقد استغرق تطور هذا النظام قرونا ، من كلمت وأوريجن الى علماء اللاهوت والفلسفة فى العصر الوسيط .

وعلى مستوى أكثر بدائية ، اقترن التباس الرموز والمفاهيم بشئ من عدم الاهتمام النسبى بالتفكير المنطقي ، فلم يكن هناك اقبال على قوانين الاستنباط الصحيح كلك التى وضعها أرسطو وعلماء المنطق . وكان من الممكن أن يعتق المرء معتقدات متناقضة فى وقت واحد ، يبرر هذه الحقيقة اذا دعت الضرورة ، بأن كل المعرفة المفترض وجودها شئ نسبى وتسم بطابع خادع . وكان الروحانيون من أمثال ترتوليان قبلى الثقة بالدليل الحسى أو التدليل المنطقي . وكما يقال باللاتينية : « اتنى أو من بغير المقول لأنى واثق من أنه شئ مستحيل » . وفى الفكر المسيحى القديم ، كما فى الشرق الأقصى امتزجت عناصر التدليل العقلانى بالحالات الشعرية والرؤيات المذهلة .

وتعتبر الرمزية الصوفية القديمة وما اقترن بها من استنباط غير منطقي رمزية متعددة أكثر منها رمزية معقدة أو شديدة التطور ، وفى الحق أن رمزية داتنى أقل تعددا ولكنها أكثر تعقيدا لأنها أكثر تحديدا وأعظم تغليما من الناحية المنطقية . وفى القرن الثالث عشر كانت الرمزية فى طريقها الى العقلانية الحديثة . ولم يشمل تطور التفكير الرمضى هذا التزايد فى وضوح التحديد والاستنباط فحسب بل شمل كذلك التفريق

---

= ويؤدبها تشيلا للانسانية فى جسده الروحانى عن طريق الامبراطورية والكنيسة ، ويؤدبها مجازا فى جسده القدس الذى تمنح النعمة بواسطته الى كل نفس . كل هذه الاشياء يشملها جسده المجد الذى اعمى بصر داتنى لفترة من الوقت عندما رآه .

بين التفكير المنطقي المتمثل في العلم والفلسفة ، وبين التفكير الفني الذي قد يسيطر عليه الخيال الى الأبد دون أن يكبح جماحه شيء . ولقد كانت اللامبالاة بالنطق في العصر السابق للعلم شيئا له مزاياه ، فسمحت للعقل الشرقي بأن يتقبل عدة عقائد دينية دون أن يعاب بما بينها من تناقض ظاهر . أما التراث العبري ، فإنه على النقيض من ذلك غرس احتراماً حريصاً لحرفية الشريعة الموسوية ، كما أن التراث اليوناني شجع بعض الاحترام للبيانات المحددة .

ولقد بلغ التصوير الرمزي الديني Conography المعقد أوجه في الفن المسيحي الوسيط ، على حد تفسير المؤرخين من أمثال اميل مال وريو . ولكن ما أن حل مستهل القرن الرابع عشر حتى كان الفيلسوف الانجليزي أوكام Occam يقوض بنقده الحاد تلك الأسس العقلية التي قام عليها ذلك التصوير . ولقد عبر أوكام عن تزايد نفور الفلاسفة والعلماء من تعدد الأفكار الذي لا لزوم له ، وهو يقول « من البعث أن يفعل الانسان بالأكثر ما يستطيع فعله بالأقل » . ( ويقول برتراند رسل « ان هذا يعتبر من أكثر المبادئ نفعا في التحليل المنطقي » ) . ولقد بقي الكثير من الرمزية المسيحية في فن عصر النهضة جنبا الى جنب مع الطبيعية النامية ، بل لقد اتسم ذلك الفن بالتعقيد بعض الشيء ، كما في الرسوم الجصية التي رسمها ميكيلانجلو في كنيسة سيستين بالفاتيكان ، نتيجة لتسرب المزيد من خيال اليونان والرومان ، واتجه الرسامون الى كتب الشاعر الروماني أوفيد Ovid المسماة Metamorphoses وغيرها من المصادر الكلاسيكية ينقبون فيها عن صور يستعملونها كرموز في الرسم ، وبخاصة رسم المواضيع الكلاسيكية . غير أن وفرة الصور الرمزية تناقصت تدريجيا بوجه عام في عصر النهضة الى جانب تناقص الزخرف القوطي في الكنائس ، وذوت في ببطء بمقد مجلس ترنت The Council of Trent ولم تلق الا اهتماما قليلا نسبيا من جانب بوسان ، وروبنز ، وفلازكوز ورمبرانت . ولقد ظهرت في القرن السابع

عشر مؤلفات متخلفة قليلة عن الرمزية الروحية ، مثل رسالة روبرت فلد Robert Fludd العجيبة عن القبالية ، والتنجيم والسيما ، غير أن طريقة الفكر القديمة لم تستطع أن تزدهر في جو دائرة المعارف الفرنسية المجافى لها . ولكنها ظلت قوية في الشرق الأقصى حتى مجيء الأفكار الغربية ، ولا تزال قائمة هناك في الفن والفكر التقليدي .

ولقد كان تشذيب الرمزية الصوفية من الفن الغربي في القرن السابع عشر تبسيطا غيفا للصور والمعاني . ومع ذلك فإن هذه النزعة الانحلالية كانت أقل وزنا في الثقافة الغربية ككل من انطلاقة الفكر العلمي التي كانت هي حافزا عليها . وفي هذا المجال كان لا بد أن ترتبط الصور والمعاني ارتباطا أكثر على أساس العلاقة المنطقية أو الصلات السببية التي يمكن اثباتها كما هو شأن العلوم الرياضية والتجريبية . فالمثلث المرسوم أو المصور هو مثل ملموس لمفهوم « المثلث » . والمثلث المتساوي الساقين هو نوع من فصيلة « المثلث » . والتفاحة التي تسقط تمثل قانون الجاذبية ، وعلى هذا الأساس يمكن التنبؤ بمسلكها واثباته . وفي الفن حلت خطوط جديدة من التطور محل الرمزية الصوفية ، وكانت تلك الخطوط بسيطة في أول الأمر ، غير أن امكانيات نموها كانت لا نهاية لها . ويعتبر النظر الخلوي الطبيعي المشتمل على أشكال الأشخاص واحدا من هذه الخطوط ، وهو يعبر عن الاهتمام الجدير بالملاحظة الحسية الدقيقة للطبيعة تحت ظروف متغيرة .

• - اتجاهات نحو التبسيط ذروات التعقيد في فن مختلف العصور  
ما الذي يسبب الاتجاه نحو التبسيط ؟

يوجد في العالم الحديث الى جانب أمثلة التعقيد كثير من أنماط الفن البسيطة كما توجد اتجاهات نحو المزيد من التبسيط ، وعلى كل مستوى من التطور يمكن العثور على أمثلة من الفن ، من المتناهي في بساطته الى

المتاهى فى تمقيده • ففرع جرس كنيسة واحد يقف على الطرف النقيض من السفنوية ، وفى حوائطنا توجد للنساء مشابك الصدر الملونة الحالية من الزخرف ، مطلية طلاء رقيقا أو مطلية بالبناء ، كما توجد قطع بسيطة للزينة مطلية تمثل أشكال الحيوانات أنسب بتلك القطع المصرية المصنوعة من الخرف • وبعض المنحوتات التى نحتها كنستانتان يرانكورى ( مثل « طائر فى الفضاء » ، ١٩١٩ ) قد تحولت الى أشكال هندسية بسيطة بضاوية أو اسطوانية • والرسم المجرد الذى رسمه كازيمير ماليفتش (١٩١٨) وسماه « الأبيض فوق الأبيض » يتكون من مستطيلين لون الواحد منهما أبيض قليل الاختلاف عن بياض لون الآخر ، وموضوع فوق الآخر وضما منحرفا • وبعض الرسوم الحديثة التى رسمها بير سولاج لا تحتوى الا على قليل من الشرائط العريضة السوداء فوق شرائط عريضة بيضاء • ( مثل لوحة « الرسم » ، ١٩٥٣ ، فى متحف سولومون د. جنجهيم ، نيويورك ) •

ان تعاقب التغيرات فى الزى الرسمى للرجال والنساء من بلاط لويس الرابع عشر الى الوقت الحاضر يعتبر تعاقبا يتجه الى التبسيط الشديد • فلقد انتهت الأطواق المكشكشة والجونلات الضخمة ، والمخمرات ، والريش ، والنسيج الثقيل الشجر والمطرز • وأصبحت الحلة العادية التى يرتديها الرجل الآن خالية من الزخرف والألوان نسيا ، كما أصبحت ثياب المرأة بسيطة ووظيفية نهارا ، وحتى فى مناسبات الاحتفالات أصبحت أقل زخرفة بكثير منها فى عصر الباروك • وهناك ما يشبه هذه الأمثلة فى كل فرع من فروع الفن •

ولا تنحو التعاقبات الأسلوبية دائما نحو التقييد بصورة كاملة أو حتى بصورة رئيسية • وقد تبدو كذلك اذا قصدنا قصرها على تلك الأمثلة التى توضح أحسن توضح نمو أسلوب معين ، واذا لاحظنا فقط جانبها الايجابى البناء • غير أن هذه التعاقبات عادة تتضمن بعض التضحية بسمات

مأخوذة من أسلوب سابق . وقد يستمر بقاء هذه السمات في الأمثلة الأولى من التعاقب الجديد ، فيجعلها معقدة بوجه عام كالتعاقبات التي تليها ، بل أكثر تعقيدا . وعلى هذا النحو فإن الأسلوب البوليفوني المعقد تتضام في موسيقى القرن الثامن عشر ليفسح المجال للتطور الهوموفوني في شكل السوناتا متحلا في موسيقى تلاميذ باخ - هايدن ، وموتسارت ، وبوتشيني . ولا شك أن الموسيقى الحديثة في مجموعها أكثر تعقيدا من الموسيقى القديمة ، ويكفى أن يشتمل ذلك التعقيد في تطور الهارمونية الحديثة من حيث علاقات الأنغام وتدرجاتها . ولقد تضمن هذا احكاما كبيرا للمقام أو العلاقات المقامية داخل اثنين أو ثلاثة من ( الدواوين المقامية ) ، الماجور والملودى والمينور الهارموني . ولكن الى جانب هذا التطور كانت هناك تضحية بالدواوين المقامية الأخرى التي كانت سائدة في المصريين القديم والوسيط ، والتي ( كما نعرف من أرسطو كسيناس وأوجستين ) كانت عظيمة التطور من حيث علاقات الطبقة والتعبير العاطفي (\*) .

ويبدو تطور الشكل التصويري في الرسم الايطالى ، من تشيمابو Cimabue الى تنورتو وفرونيزى ، في تزايد مستمر من حيث التعقيد ، اذا نظر الانسان الى انجازه الايجابى فحسب : المنظر الواقعي الواحد في الحيز الميق الذى ترتب فيه أشياء مجسمة كثيرة . غير أن هذا ليس كل شيء ، فبعض الرسوم وصور الموازيك التي رسمها وفق الأسلوب اليزنطى قانون سابقون لتشيمابو كانت معقدة من نواحيها الخاصة . كما كانت رسوم تنورتو معقدة من نواحي أخرى خاصة بها . وتعتبر الرسوم الجصية التي رسمها جوتو في مدينة أسبسى Assisé أبسط من سابقاتها المرسومة على الطراز اليزنطى ، واختفت بالتدرج الهالات المذهبة ، والحلقيات المستوية ، والخطوط الحادة ، والأشكال المرسومة وفق أساليب معينة ، وغيرها من السمات اليزنطية . ولا شك أن تطور أحد الأساليب



ينضمن في أغلب الأحوال زوال أسلوب آخر ، وقد تكون النتيجة النهائية تبسيطا خالصا (\*) .

ولقد تعرض الرسم الغربى خلال القرون الثلاثة الماضية لسلسلة من التبسيطات العنيفة عن طريق استبعاد أو انقاص عناصر كانت من قبل موضع التركيز والتأكيد ، واتخذ هذا الاتجاه نقطة بدائية من أسلوب عصر النهضة المتأخر ، والأسلوب المتكلف ، وأسلوب الباروك ، وكانت هذه الأساليب تشمل بعض عناصر متبقية من مركب كان يتألف في العصر الوسيط من الرمزية المسيحية المستخدمة في التعليم الحلقى ، والدينى ، وغيره ، بالإضافة الى مذهب الطبيعة الجديد . وما أن انصرم القرن السابع عشر حتى كان قادة الأسلوب فى واقع الأمر قد تخلوا فى عملهم الفنى عن العناصر والوظائف التى اتسم بها العصر الوسيط ، وبدلا من ذلك كان هناك تطور كبير فى المنظر ذى الأبعاد الثلاثة فى الفضاء الحبالى على الأرض ، وامتزج المنظر والتحليل والتلوين الواقعى بسمات الكلاسيكية المحدنة الخاصة بالتكوين ، ومادة الموضوع والاستهواء الحسى ، واتجه الأسلوب الهولاندى فى رسم عامة الشعب الى استبعاد التمثيلات المثالية للعراقة والألوهية ، وتلا ذلك استبعاد المنظر الطبيعى الفخم الشبيه بحديقة كبيرة فيسحة لتحل مكانه مناظر الحياة العادية . وخلال الجزء الأخير من القرن التاسع عشر نقص بالتدرج فى الانطباعية وما بعد الانطباعية ما كان هناك من تركيز على المادة المصورة ( القصص ، والشخصيات النبيلة أو الجذابة ، والمواقف الدرامية ) . وتحول التركيز الى ما هو بصرى أكثر ، ولكن ظهر اهتمام جديد بالتصميم الموضوعى ، وكثيرا ما كان هذا معقدا فى تشويحاته غير المطلقة للتشريح ، والمنظر والتلوين السطحي . أما الرسم

---

(\*) بلا حظ أرنولد هوزر انه اذا بدأ الانسان بجبوتو فان « مجرى الأحداث ينتجه الى التقيد » ، ولكن ابتداء من طبيعة القرن الخامس عشر « فان الاتجاه واضح نحو التبسيط والوضوح والرصانة » . وفى العصر الكارولنجي كان هناك اتجاه أكثر تعقيدا وتصويرا ، وأكثر قربا الى أسلوب الباروك ، وكان هذا الاتجاه سابقا لاتجاه كلاسيكى عتيق غنيف . The Philosophy of Art History ص ١٢٠ ، ص ٢٥٥ .

المجرد واللاموضوعي في القرن العشرين ، وهو الذي قام أساسا على يد كاندينسكى ، فقد استبعد كل تمثيل لمادة الموضوع . ومع أن هذا النوع من الرسم أبقي على بعض الاهتمام بالتصميم والعلاقات الموضوعية المحددة ، كما يبدو في رسوم كاندينسكى ، وجوركى ، وميرو ، ومونديان ، إلا أن هذا الاهتمام تضائل أيضا في السنوات الأخيرة .

ومع ذلك فإذا رجعنا الى سلسلة الاستعدادات برزت أمانا حقيقة هامة : وهى أن شيئا ايجابيا نشأ في فن الرسم ليأخذ مكان ما استبعد . لقد ظهر خط جديد من النمو ، واستمرت العملية التطورية . وليس معنى استبعاد شيء ما من أحد الفنون لفترة ما استبعاده من الثقافة ككل . فالوظائف التعليمية التى كانت تؤديها الصور قبل عصر المدارس العامة وتعليم القراءة والكتابة لعامة الشعب أصبحت الآن من اختصاص وسائل أخرى ، وجاء التصوير الفوتوغرافى ليشبع الحاجة الى الواقعية البصرية . وحتى في الرسم فإن العناصر التى نبذت لم تبذ إلا في أعمال فنانين معاصرين ، ولكنها ظلت باقية في الكتب والمتاحف ويمكن أن تمتد من جديد اذا اقتضى الأمر . ومن ثم فإن أعنف الجوانب السلبية للتبسيط الفنى تعتبر بصورة نسبية بسيطة ومؤقتة . وبوجه عام فإن هذه الجوانب لا تعمل على هدم المنجزات الفنية أو غيرها من منجزات الثقافة ، ولا تعمل على قلب الاتجاه التطورى الرئيسى ، بل تعمل على تنويعه ، وتحريكه ، وإثرائه ليحقق مزيدا من التطور .

ومن الجائز أن فجر الثقافة الانسانية شهد تقدمات تدريجية أو فجائية في الفن والثقافة حيث لم يكن هناك إلا النمو ، وحيث لم يكن هناك الكثير مما يمكن نبذه أو ازاحته الى مكان ثانوى لكى يحل مكانه شيء جديد . غير أن مثل هذا الوضع يصبح يوما بعد يوم بعيد الاحتمال عندما تنمو الثقافة ، اذ يكون هناك دائما شيء من القديم يمكن طرحه جانبا ، أو هدمه ، أو وضعه في مقام ثانوى فترة من الوقت . فعندما استقر انسان العصر الحجري القديم في القرى وعاش حياة لا تجوال فيها ، اضطر الى

التخلي عن عادات الصيد وحياة الترحال التي اكتسبها منذ زمن مفرق في القدم . والآن فإن العرف موجود في كل مكان وكأنه يطغى على الأصالة ويكبته ، ويبدو أن كل شيء قد جرت محاولته ، فما الذي يستطيع الفنان الناشئ أن يفعله أكثر من ذلك ؟ وفي الوقت الحاضر ليس هناك نمو ولا تطور في الفن دون أن يلزمه انحلال وتفكك ، وهذا الانحلال ضروري كضرورة هدم واستبعاد الأسجة القديمة في الحياة الجسمية . والفن كله انتقاء وتركيز ، وانتقاء شيء أما يعني نبذ شيء آخر . ومع ذلك فإن هذه العملية في الفن تختلف عن مثلتها في الجسم الانساني : ذلك أن ما نبذه اليوم قد نشعر بفقدانه غدا ونسعى إليه ثانية ، ربما في شكل آخر .

وفي أية مرحلة من مراحل تطور احدى الثقافات ، فإن بعض مكونات هذه الثقافة تتطور ، بينما تتضاءل بعض المكونات الأخرى ، وقد تكون النتيجة النهائية طالحة وقد لا تكون كذلك . وعلى النقيض من ذلك فإن الناس قد يكافحون لتحرير أنفسهم من نظام لم تمد له فائدة وأصبح عبئا عليهم . ومن ثم فإن نظام النسب والزواج في المرحلة القبلية ، ونظام الملكية الكبيرة في حياة الأرض وفلاحتها في مرحلة الاقطاع كان لا بد من التخلي عنهما لمصلحة أنظمة أكثر بساطة ومرونة .

ويلاحظ رالف ليتون أن كل مجتمع له مصالح غالبية تجعله يتجه الى احكام مسلكه حيالها (\*) ، وهذا ، على حد قوله ، من شأنه أن يحدث تضخما في مجالات معينة كما تضخمت التكنولوجيا المادية في ثقافتنا على حساب الابتكار الاجتماعي . فهنود الجنوب الغربي طوروا طقوس شعائرهم الى درجة أنهم استفدوا فيها أغلب الوقت الذي لم يكن مستخدما في الحصول على الطعام . وفي امكاننا أن نضيف الى هذا أن أنماطا معينة من الفن قد تضخم الى درجة اضافة النظام الاجتماعي كله أو على الأقل

اضفاف قوة الطبقة الحاكمة. ولعل «قصة جنجي» The Tale of Genji تبين هذه الظاهرة في عصر فوجي وارا حيث تكون لدى طبقة النبلاء اليابانيين احساس جمالى رقيق وحب للجمال الزخرفى فى الطقوس والرياش الى درجة رفيعة . وفى الوقت عينه تدهورت المقدرة الرياضية والعسكرية والادارية . غير أن ما يجب أن يسمى « تضخما » أو تطورا زائدا انما يدخل فى نطاق التقييم ، والآراء مختلفة حول أفضل تناسب أو توازن بين عناصر التطور - سواء فى المجتمع أو فى عمل فنى . وتقضى الفطنة أن تحقق الضمانات الأساسية أولا ، ثم تجيء بعد ذلك أنواع الترف الجمالى ، غير أن الناس لا يقبلون تأجيل الترف من أجل تلك الضمانات . وفى المجالات التى تطلب عليها النواحي الجمالية والفكرية كان لزاما أن تبدأ الارتقاءات أولا فى عدد قليل منزل نسبيا من الثقافات وأهل الطبقات المميزة ثم تنتشر منها الى غيرها . ولا توجد ثقافة تستطيع أن تتطور فى كل المجالات بسرعة واحدة كما أن الانسانية لا تستطيع أن تتطور فى كل الجماعات بنفس المعدل . ولعله كان من الضروري أن يكون النمو غير متوازن ، على حساب الكثير من اللامساواة ، والمذاب ، والصراع ، ثم تعطى جماعات ؛ وطبقات ؛ ومكونات أخرى فرصة التقدم فى هودة الى الأمام بينما تتوقف أو تدهور تلك التى كانت فى مركز الزعامة سابقا . ويصدق الشيء نفسه على مختلف الفنون ومختلف أنماط الفن . وهناك عدد كبير ومطرود الزيادة من أنواع التقدم الممكنة فى أى وقت واحد - الفنون المتبسرة ، والأنماط الثابتة ، والأساليب - وتختار كل ثقافة من بين هذه الأنواع واحدا أو عددا قليلا لى تطوره أكثر من تطويرها لبقية الأنواع ، فترة من الوقت .

(\*) كتاب كتب حوال سنة ١٠٠٤ بعد الميلاد ، وهو مكون من أربعة وخمسين مجلدا ، ويحكى قصة غراميات جنجي ، وهو من تأليف الكاتبة اليابانية موراساكي شيكيبو التى تعتبر أعظم كتاب اليابان . وكان الهدف من كتابته اصلاح احوال الحياة . ( الترجمة : عن كتاب Great Japan ص ٣٦٦ )

وبما أن التطور على هذا النحو لا يسير بمعدل واحد ، ونظرا الى أن بعض المكونات كثيرا ما تتورها حركات تعود بها الى الوراء نحو البساطة ، فلا بد للمرء أن يتوخى الحرص في تعميمه عما يختص بالترعة الغالبة .  
فاذا قارن الانسان بين كاتدرائية اميان وبين كنيسة حديثة في مدينة صغيرة ، فانه يلاحظ - تبسيطا هائلا ، أو قل تطورا الى الوراء أو لا تطورا . واذا قارن بين تريلة جريجورية أو أغنية من أغاني التروبادور ( الشعراء الغنائيون ) وبين أوبرا فاجنر أو فردى ، فانه يرى تمقيدا هائلا .

وعندما ينبذ في العصر الحديث أسلوب قديم معقد فغالبا ما تنقضى فترة من البساطة النسبية قبل أن يسير التطور الجديد شوطا طويلا . وقد حدث ذلك في عمارة الفترة الأولى من عصر النهضة ، في كنيسة Pazzi التي بناها المهندس المعماري الايطالي برونللكسي اذا قورنت بما سبق ذلك من تمقيدات العصر القوطي وعصر الباروك الذي تلاه . وقد لا تستحب تطورات جديدة فترة من الوقت ، بل يكون هناك شعور بالراحة للتخلص من التعقيدات القديمة ، يشبه خروج الانسان الى الهواء الطلق . غير أن الدافع الى التطوير وفق الخط الجديد ، في جو من العمل الخلاق ، يصح شيئا لا يمكن مقاومته ، وتملك الفنانين الناشئين الرغبة في كشف امكانيات هذا الجديد ، وتنويع موضوعاته ، فاذا كان القليل صالحا ، فهل لا يكون الأكثر أفضل ؟ ثم يؤدي الحب المتزايد للترف الى التسميق والزخرفة مرة ثانية . ومن ثم فان التعقيد يطنى على التبسيط . وهذا قد يشكل ما يسمى طور الباروك ، في ذلك التسلسل المميز .

ومع ذلك فلسنا ندعى أن المرحلة الوسطى أو المتأخرة من تسلسل ما هي بالضرورة أكثر تمقيدا من الأولى ، فمقاب خطواتها ليس تطوريا بصورة جامدة ، بل قد ينتهي مع كل ربيع ثقافي يهب داخل الفن المعنى وخارجه . فقد يجيء عفو أحد المباشرة ، أو الفنانين ، أو الحكام ، أو المصلحين - الأخلاقيين ممن ينزعون الى البساطة والبعد عن التسميق ،

يفرض أذواقه على عصر يميل الى الزخرفة المترفة • وقد تجيء موجة من التشفس الأخلاقي ، أو من العقلانية العلمية أو من الفعالية العملية ، فتحد من نمو أسلوب دافق مترف •

وحينما تتنافس الأساليب وتمتزج ، فمن الصعب غالبا أن تفصل بدء التسلسل ووسطه ونهايته عن الأساليب الأخرى التي اقترنت بها • فقد يوجد بدء كسمة صغرى من التآفر في أسلوب سابق شديد التقيد ، مثل الأشكال المستديرة بمض الشيء في صورة سيدة من رسم تشيمابيو ، وهي التي تعتبر فيما عدا ذلك بيزنطية في أساسها • ولا يفصل هذا البدء عن السياق القديم الا تدريجيا ، ثم يبلغ هدفه وطابعه الخاص شيئا فشيئا ، ويحقق نموه المستقل • وقد تكون نهاية هذا النمو من بعض النواحي أبسط من بدئه ، ولا يكون تطوريا الا في زيادة تحديده ، أى في اقتصاده الصادق لما يعبر عنه •

فاذا استعرضنا المجرى الرئيسى للنحت اليونانى ابتداء من الكرايش التي كانت سائدة في جزيرة ايجينا اليونانية القديمة الى النحات اليونانى براكسيثليس ، فاننا نلاحظ أنه بوجه عام ، وان لم يكن بصورة ثابتة ، يفصل عن المحيط المعماري ، ويركز على نوع مستقل من الشكل ، وهو التمثال القائم على قاعدته دون أن يستند الى خلفية ، ويمكن تحريكه من مكان الى مكان ، ومشاهدته من مختلف الزوايا • والنحت ، بهذه الصورة ، يتطور من بعض النواحي : وخاصة تلك السمات المتضمنة في الواقعية البصرية وابرار العالم الانسانية ، وفي تصوير الجسد الحى ، والوضع والتعبير المفعم بالحياة والنشاط ، وفي تمثيل الأشخاص تمثيلا يضمنى عليهم فردية مميزة • هذا هو تطور النحت اليونانى • غير أنه في نفس الوقت يتجه الى التضحية بسمات كثيرة لا تتفق مع هذه النواحي أو تبدو كذلك : وهي الاشتراك في تصميم معمارى معقد ، واتباع أسلوب الزوايا في نحت الشكل الواحد مع التركيز على التصميم ، والتعبير عن المثل العليا المجردة

التي تسمو عن الانسان وتنفرد بها الآلهة • والتمثال الذي نحته  
براكسيثليس لا يعتبر من كل النواحي أكثر تعقيدا من كرايئش جزيرة  
ايجينا ، ومن المؤكد أنه لا يعتبر كذلك كتصميم للخطوط ، والسطوح ،  
والكتل • ولكنه جزء مكمل للنمط اليوناني الثقافي المتأخر الأحداث ، الذي  
يمر بدرجة أكبر عن الانسانية الطبيعية والذي كان أكثر تطورا في نواحي  
كثيرة من النمط الديني الساذج الذي سبقه • فالنمط الثقافي الهليني كأن  
يشمل ، على سبيل المثال ، معرفة أرسطو البيولوجية ، والبصيرة  
السيكولوجية التي اتصف بها سقراط ويوريديز •

أما من حيث التاريخ العام للفنون من العصر الحجري القديم الى  
الوقت الحاضر ، فمما لا شك فيه أنه حدث تعقيد هائل • وثمة حقيقة  
واضحة وهي أنه لا توجد على حد علمنا أعمال فنية من إنتاج عصور ما قبل  
التاريخ يمكن مقارنتها من حيث التعقيد بالكاتدرائية ، أو السيفونية ، أو  
القصة الطويلة ، أو الفيلم الناطق الملون ، أو تصميم المدينة الحديثة • ومن  
الصعب علينا أن نتخيل أية أعمال فنية من هذا النوع على أساس ما نعرفه  
عن ثقافات ما قبل التاريخ والثقافات القبلية الحديثة • كما أننا لم نجد  
تعقيدا شديدا في موهنجو دارو ، أو سومر ، أو مصر القديمة • وبعبارة  
أخرى كانت هناك عملية تطور في الفن ، وأن هذه العملية تغلبت بوجه  
عام على الاتجاهات المضادة •

ولا يعني هذا أن مثل هذا التعقيد كان ثابتا ومطردا ، بحيث يكون  
العمل الفني القديم بالضرورة أبسط من عمل فني جاء بعده • بل على  
النقيض من ذلك توجد أعمال فنية معقدة من عصور قديمة متحضرة ،  
وأعمال فنية بسيطة حديثة • كما أن ذروات التعقيد في مختلف الفنون ،  
على قدر معرفتنا بها ، لم تحدث كلها في الأزمنة الحديثة ، أو في أي وقت  
واحد في تاريخ المدنية ، بل نجدها مبعثرة دون نظام في مختلف المصور  
والأماكن التي تحققت فيها ثقافة حضارية متقدمة الى حد كبير •

ولقد سبق أن ذكرنا شيئا عن المدن ومجمعات المباني الكبيرة وما يتبعها من أرض فضاء ، كما هو شأن جامعة حديثة . وفي الحق أن قلة من المدن القديمة ، كانت أهلة بالسكان مثل مدتنا ، أو معقدة مثلها من حيث المنافع العامة ، والطرق الواسعة ، وغير ذلك من المعالم النفعية . ولكن من النواحي البصرية الجمالية لا يوجد في المدينة الحديثة غالبا إلا القليل من التصميم أو الوحدة ، وأقل من ذلك في المناطق الأوسع . ومع أن مثل هذا التخطيط يوضع من الناحية النظرية ، إلا أن هناك ما يعوقه من الناحية العملية ، ويمثل هذا في تقاليد سياسة عدم التدخل ومعارضة التخطيط الاجتماعي الواسع النطاق وخاصة في أمريكا . فالمدن والمناطق قليلة السكان هناك تنمو في أكثر الأحيان بطريقة تفقر إلى التنظيم ، والتخطيط ، والتسيق ومن ثم فإنها لا تحقق الكثير من التقيد من الناحية النفعية أو الجمالية . أما المدن القديمة فقد كان أغلبها صغيرا وبسيطا من حيث تصميمها الأساسي ، غير أن الوحدة البالغة كانت تفرض عليها بأمر الملك ومهندسيه المعماريين . فكانت الأحياء القديمة المزدهمة تهدم دون شفقة ، ولم يدخر مال في سبيل جعل القصر ، أو مجموعة مباني القصر وحدائقه أعجوبة من أعاجيب العالم مثال ذلك الحدائق المعلقة التي أقيمت في بابل من أجل مجد عاهل البلاد . كما أن بعض الجماعات الدينية جمعت ثروة طائلة وشادت لأنفسها صروحا محكمة متقنة ، كصروح مدينة لاسا في بلاد التبت . ولقد تهدمت أغلب هذه المجمعات المعمارية العظيمة ، غير أننا نستطيع ، من أوصاف معاصريها ومن أطلالها الباقية ، أن نستعيد ، في خيالنا على الأقل ، بناء الأمجاد الماضية التي ذخرت بها مدن الأقصر والكرنك ، وكنوسس ، وأثينا ، والاسكندرية ، وروما ؛ وبرسبولس ؛ وبيزنطة ، وتشتن اترا . أما فرساي فإنها باقية .

ونوع الفن الذي نتحدث عنه هنا لم يكن بالضرورة مدينة كاملة مخططة ، لأن المدينة ككل ربما كانت بوجه عام مجموعة من الأحياء



الفقيرة والأشخاص ، وفي تلك الحالة لم يكن العمل الفني سوى مدينة داخل مدينة ، مجموعة قصور أو حيا سكنيا للملك ، ونبلائه وزوجاتهم وخدمهم . ومثل ذلك « مدينة المانشو المحرمة » بقصرها الشتوى وقصرها الصيفى فى بكين وعلى مقربة منها . ومن الجائز أن الدهماء كانوا يتضورون جوعا أو يموتون بالطاعون حول أبواب زانادو ، أما فى الداخل فقد أقيم قصر منيف للتمتعة ليظل قائما حتى يفتححه الفوغاء أو الأعداء الذين كانوا دائما يفعلون ذلك فى الوقت المناسب . ومن ثم فإن أمجادا من هذا النوع كانت سريرة الزوال ، وكما قال كبلنج « مصير نينوى كمصير صور » . ولهذا السبب فمن الصعب أن نقيم وزنا لهذه الأمجاد فى تاريخ الفن ، فلقد تحطمت المباني ، وضاعت كذلك أغلب محتوياتها : وهى تشكل فى حالات كثيرة منحرف فنية حقيقية ، بجدرانها الحافلة بالرسوم ، وتماثيلها ، وأقمشتها المزركشة ، وكتبها ومخطوطاتها ، ورياشها الفاخر ، وأوانيها الفضية والذهبية ، وبما فيها من السراميك ، والزجاج ، والمجوهرات ؛ وملابس البلاط ؛ والآلات الموسيقية والعربات وقوارب التزهة والدروع المزخرفة ، والأسلحة . ولا شك أن ادراكنا أن كل هذه الأشياء كان لها وجود فيما مضى ينبغى أن يجعلنا حذرين من الادعاء بأن مستوى الفن الحالى أعلى تماما من مستوى ذلك الفن . ولكنها تدل على الأقل أن ثمة تطورا هائلا حدث حتى زمانها .

وفى العصور التى بلغ الترف والسلطان فيها حدا كبيرا واتسما بشدة التركيز اتخذت المهرجانات والقصور ؛ من حيث الحجم والتعقيد والفضامة ، طابعا ليس له مثيل فى الثقافات الديموقراطية الحديثة . ويصف التاريخ فى اسهاب الانشاءات باهظة التكاليف التى أمر باقامتها الامبراطور يانج فى القرن السابع . فقد كلف ثلاثة ملايين من الرجال بأن يحفروا قناة طولها ألف ميل ويادروا الى غرس أشجار الصفصاف على ضفتيها . وعلى طول هذه القناة سارت خمسون سفينة مبنية على شكل تنين يسحبها الرجال ، بما فى ذلك سفينة الامبراطور ذات الطوابق الأربعة التى بلغ طولها ألفين

من الأقدام • وقد احتوت هذه السفينة على غرفة للمعرش تجلى فيها البذخ والاسراف ، وعلى قصر خاص صغير الحجم ومائة وعشرين مقصورة فاخرة مزخرفة بالذهب وحجر اليشم للحاشية الملكية • وكان آلاف الرجال في الملابس الحريرية يسحبون السفن ، بينما كانت الفتيات الصغيرات يشددن حبلا زاهية الألوان ويثرن الزهور والعطور • وكذلك أقام الامبراطور يانج حدائق وقصورا ضخمة فيها بحيرات وجزر صناعية ، ومدينة متقلة بقصورها على عجالات • وبعد ذلك العصر بفترة طويلة وردت في قصص صينية مثل قصة تشن بنج ماى Chin Ping Mey ( القرن السابع عشر ) ، وقصة « حلم الغرفة الحمراء » ( القرن الثامن عشر ) أوصاف واضحة لما كان لدى الأسرات الثرية في عهد الامبراطورية من قصور وحدائق ، وأثاث وملابس ، ولما كانت تقيمه من حفلات يتجلى فيها الترف والبذخ • ولقد وجدت مثل هذه القصور وأساليب الترف الخرافية في الامبراطورية الرومانية والبيزنطية مع اختلاف في أساليب الفن • كما كانت مهرجانات فينسيا ومهرجانات فرنسا في عهد أسرة البوربون رائعة بطريقتها الخاصة وان كانت في أغلب الأوقات أقل اسرافا •

ان معرفتنا بالتاريخ القديم للفن في ثقافات كثيرة ناقصة الى درجة أن أسلوبا معقدا يبدو لنا أن تاريخه قديم قد يكون نتيجة تطور طويل • وهذا هو شأن بعض نواحي الفن الصيني • ومن حيث الرسم ، فان جورج راوى يقرر أن « التطور التدريجي من البساطة الى التعقيد يمكن مؤرخ الفن من تحديد تاريخ آثاره بدقة كبيرة » • وأن « الرسم الصيني تطور عن طريق عملية تغير حقيقية من سمات البساطة ، والانتظام والتماثل التي اتسمت بها عصور أقدم الى سمات التعقيد وعدم الانتظام والتسوع التي اتسمت بها الحضارات المتقدمة \* » • ولا يمكن انكار أن هناك بعض الصدق في هذا القول ، اذا قارن المرء بين ذلك القليل الذي لدينا من رسم

أسرة هان المالكة ، وبين رسم أسرة سونج في ذروته وما تميز به من مجال الأبعاد الثلاثة ، وتنوع دقة التصميم والتمثيل ، وبراء المعنى الذي كان يوحى به . غير أن رسم أسرة هان لا يعتبر بحال من الأحوال فجاً أو بدائياً ، فهو يتسم بالمهارة والحياة ، وبالدفقة والانتزان في نطاق حدوده التي لا شك أنها كانت أقل سعة . وعندما استعرض «هولجر كاهل» هذا الكتاب تشكك في مبادئ التطور التي وردت فيه على أساس أن التصميم الصيني « يتسم بالتعقيد ، وعدم الانتظام ، والتنوع حين تتصل به لأول مرة ( برونزيت أسرة شانج ين ) \* غير أن هناك فعلاً أوانى فخارية صينية من العصر الحجري الجديد مزخرفة بتصميمات هندسية بسيطة ، وأدوات مصنوعة في عصر ما قبل التاريخ ، مما يدل ، هنا أيضاً ، على أن التصميم المعقد لم ينشأ فجأة من عقل أحد عباقرة أسرة شانج .

وتعتبر الأوديسة مثلاً آخر يحار له من يتوقع أن يكون الفن الحديث أكثر تطوراً في كل النواحي . ذلك أن هذه الملحمة لا يضارعها في الأدب الذي تلاها الا القليل ، من حيث تعقيد الحركة والحبكة ، وقد وضع ر. ج. مولتون R.G. Moulton \*\* أنها تنظم تعدد الشخصيات ، والدوافع والحوادث ( التي جمع أغلبها من أساطير سابقة ) في تصميم راسخ متسق . وبالإضافة الى ذلك فهي غنية بالموسيقى الكلامية والأخيلة الطارئة . ومع ذلك فإن العلماء يقولون ان هذه الملحمة ربما كتبت حوالي سنة ٨٠٠ قبل الميلاد ، أي قبل الفترة الكلاسيكية من الأدب اليوناني بزمان طويل . ومن المؤكد أن المدنية الحضارية كانت قائمة فعلاً في منطقة البحر الأبيض لمدة ألفين أو أكثر من السنين ، وكان للأدب اذ ذاك خلفية طويلة من التقاليد المكتوبة والتشفوية . وفور نشأة الدول المدن الثرية والتمتعة بشيء من الأمن في تلك البيئة الملائمة ، استطاع الفنان الرواد أن يطوروا

---

(\*) Magazine of Art . نوفمبر ١٩٢٧ ص ٢٩٢ .  
(\*\*) The Modern Study of Literature ( شيكاغو ١٩١٥ ) ص ١٢٢ وما يليها

بعض الفنون وفق خطوط معينة الى ذروة من التعقيد قلما يتجاوزها أحد أو قل لم يتجاوزها أحد على الإطلاق • ولا بد أن أجداد هؤلاء الفنانين كانوا قد طوروا فعلا التقنيات الضرورية كاللغة المكتوبة وعلم العروض والنظم ، بل ومفهوم الشكل المنظم والهدف منه ( واقعا ان لم يكن نظريا ) ومفهوم الوحدة فى التنوع والتعدد • ولا بد أنهم وجدوا ، عن طريق التجريب الطويل ، أنه من الممكن تكوين المزيد والمزيد من الأشكال المقدمة فى بيئات ومواد معينة •

وبعد أن وصلوا فى هذا العمل الى حد معين أحجموا عن المضى الى ما هو أبعد منه • ولقد ضاع الكثير من مثل هذه التطورات ، وذهب فى زوايا النسيان ، ثم حدثت هذه التطورات ثانية فى جهات أخرى ، بعضها سار فى خطوط مماثلة ، واندمج البعض الآخر فى تقاليد متراكمة • وفضلت ثقافات مختلفة كما فضل فنانون مختلفون أن يبدأوا وفق خطوط جديدة بدلا من السير فى التطوير وفق أى خط واحد الى ما لا نهاية • ولكن رغم هذا • البدء من جديد ، كان هناك اتجاه تدريجى الى صب التقاليد الفردية والمحلية فى تقاليد أكثر اتساعا - وطنية ، وجنسية ، ودينية ولغوية • ولقد كان من المستطاع ، مع توفر المعرفة والمهارة فى المصور الحديثة ، أن نتج أعمالا فنية أشد تعقيدا بكثير من أى عمل فنى أنتج من قبل • غير أن الاتجاه الى التعقيد قاومه وأوقفته فى نقط مختلفة مجموعة عوامل مضادة سوف نتاولها عما قليل •

وقد لاحظنا أن الاتجاه الى التعقيد فى التطور العضوى كان كذلك شديد الاختلاف فى الأنواع والسلالات المختلفة • ويدل وجود حيوانات ونباتات فى كل درجة من درجات التعقيد فى الوقت الحاضر ، على أن ثمة اتجاهها الى التعقيد دام الى مرحلة معينة فى كل خط وراثى • ( بل ان الأميا تعتبر معقدة اذا قورنت بالمادة غير الحية ) • ثم توقف الاتجاه ، وظل النوع عند تلك المرحلة ، وتنوع دون كثير من الارتفاع أو الانخفاض

الحاصل فى التقيد ، أو تكص فى بعض الحالات الى مرحلة أبسط . ولقد بلغ الانسان وأجداده أعلى مستوى من هذه الناحية ، ولكن من الواضح أنهم توقفوا عن التطور من الناحية الجسمية ، فترة على الأقل ، مع ظهور الانسان منذ بضعة ملايين من السنين . وبدلا من ذلك اتخذوا أسلوب التطور العقلى والثقافى . وفى نطاق التطور الثقافى نفسه تطورت مختلف أنواع النشاط والانتاج على نحو غير متساو ، بعضها الى مراحل متاهية التقيد دون أن تبدو عليها علامة التوقف ، ويسير البعض الآخر نحو مختلف مراحل التقيد ويبقى هناك ، بينما ينكص البعض الى أشكال أبسط .

وعندما يلاحظ المرء هذه الاختلافات عبر التاريخ ، لا يسهل الا أن يتساءل عن سببها . ومن المؤكد أن الفنان الحديث لديه القدرة على تكوين أشكال أشد تعقيدا بكثير مما يكونه فعلا ، ويبدو من الناحية النظرية أن المنازل ، والصور والتقصص والسمفونيات ، وغير ذلك من أنواع الفن يمكن أن تزداد تعقيدا بإضافة مزيد ومزيد من الأجزاء ، وبتقسيم كل منها الى أجزاء أصغر ، بقدر ما تسمح به حدود المكان ، والزمان والمواد المتاحة . وفى مقدور الفنان أن يفعل ذلك لو أن الحافظ على الخلق لديه كان متجها صوب التقيد . ومن الطبيعى أن نتيجة ذلك سرعان ما تعتبر شيئا بشما فظيحا . وقبل أن يصل الأمر الى هذا الحد من التطرف لا بد أن يثور الذوق الحديث معترضا على العمل الفنى « انه أضخم وأكثر اكتظاظا من اللازم ، انه كثير التفاصيل ومزخرف أكثر مما ينبغي ، انه ثقیل ومرهق ويشتم بالادعاء والتفاخر ، وما يشبه ذلك من الاعتراضات . غير أن هناك مجموعة أخرى من صفات الازدراء التى ترمى بها أعمال فنية لا تبدو معقدة بقدر كاف : فيقال انها « عارية صارمة على نحو بالغ ، انها خاوية ، مملة ، تافهة ، مفتقرة الى التنوع ، . وهكذا .

فما الذى يدور فى عقل الفنان ، أو الناقد ، أو نصير الفن ، فيشعره .

أن قدرا معينا من التطور ليس بأكثر أو أقل مما ينبغي ، بل هو القدر المناسب تماما ؟ وما السبب في أن الفن ، بعد أن أنهز نمطا معقدا الى درجة توحى بالرهبة والاحترام كالكاندراية التي نالت استحسانا واسعا كذروة في التقدم الانساني ، ما السبب في أن الفن كبيرا ما ينصرف عنها ويجذ شيئا أصغر وأبسط وأقل زخرفا ؟ ليس هناك سبب ما يدعونا الى الفن بأن مهندسى العمارة الحديثين لا يستطيعون بناء كاندراية معقدة مثل كاندراية اميان أو أكثر تعقيدا لو أنهم أرادوا ذلك . وبالمثل فان صناع الملابس الحديثين يستطيعون صنع حلة ملكية محكمة معقدة كذلك التي رسمها الرسام الاسباني فلاسكويز في صورة لابنة عاهل أسباني (Infanta) فلماذا لا يرغبون في ذلك ، ولماذا لا يطلب منهم الجمهور أن يفعلوا ذلك ؟

ان الفنان عادة لا يفكر في المشكلة على هذه الأسس ، وعلى اعتبار أنها اختيار بين تعقيد أكثر وبساطة أكثر بوجه عام ، بل من المحتمل أن اتجاهاته قد تأثرت بالأذواق والطرز المعاصرة قبل أن يشرع في هذا العمل الممين بوقت طويل . ونتيجة لذلك فانه يشعر أن نوعا معينا وقدرا معينا من التطور هو المناسب تماما لهذا الشيء ، كما أن الذوق المعاصر يسمح للفنان بمدى معين من الاختيار الفردي والتتويج فيما يختص بهذا الأمر . ومن ثم فان الفنان يوفق بطريقة لا شعورية نوعا ما بين دوافعه الشخصية وبين اتجاهات الجماعة التي يعيش فيها . فاذا أنتج شيئا بعيدا عن هذا المدى المسموح به ، فانه يعرض نفسه لخطر تجاهل الناس لانتاجه أو ادااتهم له . وقد يفعل ذلك ويكسب استحسانهم في النهاية اذا كان قويا أو محظوظا بصورة غير عادية ، واذا استهوى في الجمهور رغبة مسترة كامنة يمكن أن تظهر في المستقبل . ولقد حدث ذلك في حالة فاجنر الذي أضفى على مقطوعاته تعقيدا تجاوز المعيار المعتاد ، وفي حالة كلي Klee وموندريان اللذين جملا انتاجهما بسيطا الى درجة تجاوزت المعيار المألوف بكثير بالنسبة للوقت الذي عاشا فيه . غير أنه ليس تفسيرا أن

تنسب هذا التوفيق الى ضغوط اجتماعية متغيرة لأن هذه أيضا تحتاج الى تفسير •

لقد استبعدنا الفكرة القائلة بأن التقيد هو العملية الطبيعية السليمة الوحيدة ، وأن توقفه يدل بالضرورة على انحلال عام • ذلك أن انهيار أساليب معقدة ، والتقيد المتعمد للنمو في أساليب أخرى هو ظاهرة واسعة الانتشار الى درجة لا تجعلها تحمل معنى الاضمحلال الاجتماعي أو الفردي •

ولا شك أن التقيد هو البناء ، ويرجمه فرويد أساسا الى الايروس Eros أو الدافع البناء في الانسان ، ولقد كان هذا الدافع هو وسيلة الانسان في التكيف مع البيئة والطريقة التي اتبعها للبقاء • وتقضى هذا هو دافع الموت أو الدافع الهدام • غير أن التبسيط ليس بالضرورة هداما بل انه يعمل كذلك على ضبط عملية البناء وجلاء هدفها ، وهو نزوع الى قصر البناء على ما يبدو شيئا مطلوبا ومناسبا ، والى التوقف اذا ما سار المرء شوطا بعيدا بقدر كاف ، كما يتوقف النمل عن البناء اذا ما بلغ كتيبه درجة مناسبة من الاتساع • وهو أيضا نزوع الى تشذيب الأجزاء الزائدة • والفريزة هي التي تدفع الحيوان الى التوقف في وقت معين ، أما في حالة الانسان فلا بد من البحث عن أسباب يقبلها قبولا واعيا • فالفنان يجد لذة في البناء ، وفي مواصلة البناء ما بقيت فيه قوة • ولكنه أيضا يستشعر سرورا في الانتهاء من كل عمل معين ، وفي حصره داخل حدوده ، وفي تقليم الأجزاء التي لا حاجة به اليها • كما أن المشاهد يجد غبطة في مواصلة الاستماع الى ما يهوى أو رؤية ما يحب ، وهكذا ظلت شهر زاد تحكي قصة جديدة ليلة بعد أخرى ، غير أنه في نهاية الأمر فإن المرء يتأهب الضجر اذا ما استمر على نوع واحد من الاثارة ، فينشد وضع حد لهذا - فترة من الوقت على الأقل - ويتطلب شيئا آخر يستمتع به برهة

من الزمن • وهنا أيضا يجيء السؤال « لماذا يحدث الملل أو الاعراض  
عن البناء المتواصل عند هذه النقطة بالذات بالنسبة لذلك النوع من الفن ؟ »

## ٦ - التخصص في خطوط معينة من التطور ، الفنون الممتازة وأنواع الشكل ، اتجاهها الى التعقيد

يحدث في عالم الحيوان أن سلالات مختلفة تتميز بأساليب خاصة تتبعها  
من أجل التكيف والبقاء ، بعضها ينزع الى الشره ، وبعضها يتجه الى بناء  
مهارات واقية ، وبعضها يتخصص في سرعة الحركة ، وغيرها في وفرة  
الانجاب ، والبعض الآخر في ذكاء السلوك • ولا يعرف أحد لماذا أو كيف  
تختار السلالات المختلفة في البيئة الواحدة طرائق متنوعة • ولقد رأينا  
أن بعض البيولوجيين الفلاسفة يحاول تفسير هذه الظاهرة على أساس  
الحتمية الهادفة ، على حين يفسرها بعضهم على أساس التطور الذاتي المطرد  
للكائنات ، ويقول البعض الآخر انها نتيجة تغير يحدث بمحض الصدفة  
العشوائية • وحتى على أساس هذا الفرض الأخير لا بد للمرء من أن  
يفرض وجود شيء من القصور الذاتي أو قوة الدفع ، يدفع سلالة عضوية  
معينة الى الاستمرار في اتباع أسلوب تكيف معين ، ونوع التركيب  
والسلوك الذي ثبت لها نجاحه • وفي تركيز جهودها على هذا الاتجاه قد  
تطور أجهزة يتزايد تعقيدها لتغلب بها على مشاكل البيئة بتلك الطريقة  
العامية • وعلى هذا النحو طور النمل والنحل أنماطا غريزية من السلوك  
تسم بالتعقيد وان كانت مختلفة في تعقيدها •

وكل سلالة بشرية ، على قدر احتفاظها بشخصية بيولوجية وثقافية ،  
تنحو الى أن تشابه كل السلالات الأخرى من بعض الوجوه ، ولكنها تنزع  
أيضا الى أن تتفق ، بطريقة لا شعورية الى حد كبير ، بعض أشكال  
التنظيم والسلوك المتميزة • ويشمل هذا في كثير من الأحيان تأكيد فن  
معين أو فنون معينة وأساليب معينة في هذه الفنون •



وفى كل ثقافة خلاقة وعصر خلاق يختار فن من الفنون ، أو بعض الفنون ونمط أو بعض الأنماط كمسالك كبرى تسير فيها الطاقة الخلاقة للجماعة المعنية وسوف نسميها هنا الفنون وأنماط الفن المتأثرة . وهذا الاختيار تدريجي ولا يحدث أساسا وفق خطة موضوعة ولكن تدعمه وتمززه منجزات عظماء الأفراد فى تلك المسالك أو فى غيرها ( دينة مثلا ) مما يمكن أن تندمج فيها .

وليس فى استطاعتنا أن نفسر تفسيراً كاملاً لماذا تختار هذه المسالك ولماذا تصبح مجموعة معينة خلاقة مبدعة فيها فى وقت معين . ومن الناحية المجردة يوجد بعض الصدق فى نظرية هيجل القائلة بأن هناك فى كل مرحلة من مراحل التطور الثقافى فنونا معينة تكون أكثر الفنون ملائمة للتعبير عن عقلية شعب من الشعوب . غير أن تفسيره الميتافيزيقى لهذه النظرية أقل اقناعاً ، ذلك أن ارتفاع وهبوط مكانة فنون مختلفة داخل نطاق ثقافتها هو شئ أكثر تغيراً مما كان يعتقد .

ومهما كانت الأسباب فإن هذه الفنون وأنماط الشكل المتأثرة تصبح مراكز اهتمام جمعى دائم تنجذب نحوها عواطف الناس ، كما تتركز فيها الرغبة ، والجهد ، والاعتزاز والاعجاب من جانب الجماعة كلها ، أو على الأقل من جانب جماعات صغرى من الصفوة داخل هذه الجماعة . وتكتسب هذه الفنون والأنماط المتأثرة قوة عاطفية بفضل ما وهبته من معان رمزية ، وخواطر ذهنية مرتبطة ، بما يسيطر على الجماعة من آمال ومخاوف ، ومحبة وكراهية ، ورغبة ونفور . وكثيراً ما كان لأعمال فنية من هذا النوع دلالة سحرية ، أو دينية ، أو سياسية ( وربما الدلالات الثلاث معاً ) كرموز إلى قوى الطبيعة مجسدة *mana* وإلى المركز والسلطان الروحى أو الدنيوى . وفى قرية قبلية قد يحتل هذه المكانة طوطم خشبى منقوش أو دمية لها قدوة سحرية ، أو صورة جد ملكى . وفى ثقافة أكثر

تقدما يمكن أن يتبوأ هذا المركز معبد ، أو قصر ، أو عرش ، أو مذبح ، أو وعاء لحفظ آثار دينية ، أو تمثال اله أو نصف اله ، أو تاج ، أو أبواب النبلاء أو الكهنة ، أو نشيد طقسي ، أو رقصة ، أو تمثيلية أو ملحمة تناول الأصول الأسطورية والأحداث المشهورة التي للجماعة وأبطالها . وفي ثقافة متعددة النواحي ، خلاقة على نطاق واسع ، قد يكتسب كثير من هذه الأنماط الفنية شيئا من مثل هذه المكانة . ففي أينا بركليس كانت هذه المكانة موزعة على نواح عدة ، غير أن الأكروبول كان مركزها الرئيسي . وفي مدن العصور الوسطى الكبيرة كانت الكاتدرائية تحتل هذه المكانة ، بينما كانت القلعة ، أو القصر ، أو مبنى الاجتماعات والحفلات موضع اهتمام مماثل أو اهتمام قوى ثانوى كمركز للسلطة الزمنية . وكانت الكاتدرائية ، بنوع خاص ، مركزا للثقافة ووسائل التثقيف في بيئة يغلب عليها الفقر والجهل . فكانت بوصفها هذا قبلة الأنظار وموضع الاهتمام والاعجاب ، وأمل الناس في الدار الآخرة . وثمة نوع من الفن الممتاز في عالم العصور الوسطى هو الكتاب الدينى المخطوط المزين بالسخراف والايضاحات المصورة ككتاب القداى ، أو كتاب الترتيل ، أو كتاب الصلوات اليومية . وكان مثل هذا الكتاب الدينى هبة مفضلة وكثرا يعتر به النبلاء ورجال الدين . وكان هناك أيضا نوع ممتاز من الفن هو الموسيقى الطقسية ، وخاصة النشيد الجريجورى .

ومن شأن الفن الممتاز أن يجتذب نسبة كبيرة من أحسن الفنانين ومهرة الصنائع لأنه يكسبهم مقاما رفيعا ويدر عليهم مكافآت جزيلة ، وهؤلاء بدورهم يكسبون الفن مكانة أسمى ، ويجعلونه أسلوبا رائدا في نطاق ثقافته ، ذلك أنه من شأن الأفكار والاهتمامات والتزعات الجديدة ، وكذلك الميول العقائدية ، والاتجاهات الثقافية من كل نوع ، أن تجد أول تعبير عنها في هذا النوع من الفن الممتاز . ثم ان السمات الأسلوبية القابلة للتكيف مع مختلف الفنون تنتشر من فنون العصر الكبرى الى فنون أقل مكانة . وهكذا انتشر الأسلوب البصرى في عصر النهضة ، بصورة

عامة ، من الرسم والنحت الى الزجاج الملون والتسيج المزركش ، والأثاث المزخرف ، والفنون الزخرفية الأقل أهمية ، وفي كل حالة كان هذا الأسلوب يحل مكان ما تبقى من أساليب العصر الوسيط .

ويستمر احتلال أحد الفنون أو أحد الأعمال الفنية مثل هذه المكانة الاجتماعية الرفيعة حالة تشجع ايمان الحلية الزخرفية ، وربما لا يكون هذا الايمان هو الحد الأقصى لما تستطيع الجماعة أن تصل اليه من الناحية المالية والفنية ، بل الحد الأقصى الذي تعتبره متمشيا مع حسن الذوق وأكثر مما تمنحه للمنتجات الأقل قدرا . وقد قيدت العوامل الثقافية المحلية تكرار الزخرف في حالة معينة ، كما كان شأن اعراض اليونان عن الترف الفارسي وتفضيلها للأشكال المتسقة بالتناسب الرياضي . وبما أن التطور الزخرفي الكبير يتطلب عادة كثيرا من الجهد والمال ، فإن القدرة على تخصيص قسط كبير من الجهد والثروة لهذا العمل انما يدل في أغلب الأحيان على وجود لا مساواة كبيرة في الثروة والسلطان . فلزام على كثيرين أن يكدحوا ، ولزام على كثيرين غيرهم أن يتضوروا جوعا في سبيل بناء وتأسيس القصور والمعابد وعون العدد الكبير من أصحاب الحفلات . وهذه اللامساواة تجد في الايديولوجية السائدة عادة مسوغا ومبررا بطريقة ما ، كأن تسوغها وتبررها الحاجة الى تمجيد الآلهة والملوك من أجل صالح الدولة . واذا ما عظمت سلطة الجماهير فان ذلك من شأنه أن يؤدي الى تشجيع الفنون التي يستمتع بها الجمهور كالسيرك الروماني ، بل ان الامبراطور نفسه يجد لزاما عليه أن يرضي الجماهير لضمان هدوئها . أما سلطان طبقة أكثر تعلما وتحررا فكريا ، شأن أتيانا وفلورنسة ، فانه يشجع التطور في اتجاهات ذهنية أكثر ، كما حدث في المقال والدراما السيكلوجية والأخلاقية .

وعندما يثور شعب على نظام اجتماعي سابق اتسم بالتباهي المتأنق المترف ، فقد يتخذ موقفا معارضا للرموز الرئيسية البصرية والسمعية التي

ترمز لما أصبح الآن يكرمه . وفى حماس كراهيته للصور والتماثيل ورغبته فى تحطيمها قد يحاول هدم الفن كله ، كل « الأصنام » والشكلية البغيضة ، لكى يتحاشى المعابد المزخرفة والطقوس المنمقة . وبدلاً من ذلك قد يوجه الأجلال - فى شعائر بسيطة - الى أثر عاوى خال من الزخرف لشيء أحد الأديان ، أو حجر خشن أو قطعة من ثوب تتعلق بأحد القديسين أو الشهداء ، كما هو الحال فى المقابر المسيحية والكعبة الشريفة فى مكة . وتعتبر هذه الحركة من بعض النواحي تكوصاً .

ومن شأن هذه الأذواق البسيطة أن تختفى عندما يطول بقاء النظام الجديد ، ويزداد ازدهاراً ، ويسمى الى ايجاد منفذ لائق لطاقتة الاخلاقه . وعندئذ يوضع أثر القديس فى وعاء من الذهب مرصع بالمجوهرات فى أجمل صياغة ، وربما يوضع هذا الوعاء فى تابوت رخامى مطعم . أجل ان الجزء المأخوذ من الصليب الحقيقى الذى صلب عليه المسيح ، أو أحد أسنان بوذا لا بد من أن يوضع فى قالب يليق به . وهكذا أصبحت المعابد البوذية والمساجد والقصور الاسلاميه المتأخرة ، شأنها شأن الكنائس والقلاع التى بنيت فى العصر الوسيط المتأخر ، مركز تطور زخرفى غنى ، كل منها وفق خطوط ملائمة لجماعتها . فالتطور الاسلامى الغربى الذى يحرم تمثيل المواضيع الانسانية والحيوانية ، يتجه الى التركيز على تصميمات الأرباسك والتصميمات الهندسية المتقنة أو تصميمات الزهور على كل سطح متاح : كقرايد الجدران ، والحجر والجص ، والنسوجات ، والمعادن ، والجلود والخزف .

#### ٧ - ضياع المكانة الممتازة يشجع على التبسيط ، تقسيم الانواع المعقدة الكاتدرائية .

عندما تتوقف عن العمل الظروف التى أبرزت نوعاً معيناً من الفن وجعلته مركز اشعاع للإنجازات الاجتماعية ، تكون النتيجة الطبيعية اضمحلال هذا النوع وانحلاله . وكثيراً ما تتأخر هذه الظاهرة بفعل القصور الذاتى

الاجتماعى خلال فترة تقلد فيها الأشكال الرائعة القديمة فى شىء من عدم  
الاکثرات ، بينما يكون ما لدى الجماعة من اهتمام خلاق قد تحرك فى  
اتجاه آخر ، بل ان الجماعات المحافظة التواقة الى الابقاء على الوضع السابق  
الذى تعتبر نفسها رموزه المباركة قد تمنح هذه الأشكال الأقدم عونا ماليا  
أكبر مما كانت تمنحه من قبل . وقد ينفث فنان عظيم محافظ روحا جديدة  
فى هذه الأشكال فترة من الوقت ، غير أن هذه الفترة لا تطول . ذلك أن  
المكافات السخية لا تكفى عادة لاجتذاب أصحاب أعظم المواهب الى أشكال  
تبدو لهم عتيقة مستفدة . وفى الوقت عينه فان طلائع الفنانين ورعاة الفن  
يجرون التجارب على أنواع وأساليب جديدة ، وكثيرا ما يفعلون ذلك فى  
مواجهة صعاب شديدة . ومع أن أكثر هذه التجارب لن تؤدى الى أبعد  
من ذلك فان طائفة قليلة منها سوف تشكل المعالم الرئيسية لطريق التقدم  
لدى الجيل القادم .

وإذا كان التركيز الشديد للثروة والسلطان ، وكذا فرصة تلبية  
ذوق جمالى يؤدى الى تطور كبير فى فنون معينة ، فان المساواة الاجتماعية  
تتجه اتجاهها عكسيا ، فترة من الوقت على الأقل . والنمى العادى أو  
استبدال حاكم مطلق أو مهرج سياسى بحاكم آخر لا يكون له  
هذا التأثير ، لأن الحكام الجدد يتجهون الى امتلاك وتقليد ما للحكام القدامى  
من وسائل الترف . بل انهم قد يتبعون أساليب من أخضعوهم لسلطانهم  
( كما كان الحال فى أسرة يوان المالكة ) الا اذا كانوا قد طوروا لأنفسهم  
أساليب خاصة . أما التمردات العادية والثورات المحلية فانها تجمع عادة ،  
ويستحدث نظام جديد لا مساواة فيه ، دون أن يكون هناك الكثير من  
التأثير العميق على الفنون .

وثمة تأثير أعمق ، وان كان فى كثير من الأحيان بطيئا ومؤقتا ، ألا  
وهو تأثير الإصلاحات الأخلاقية التى تتجه نحو التقشف والايثار  
كالإصلاحات البوذية والإصلاحات المسيحية فى عهودها الأولى . ذلك أن

هذه الإصلاحات تتحدى صواب تركيز الترف على حساب الكثير من الشقاء ، وتشجع مزيدا من المساواة في توزيع الثروة . وغالبا ما يكون مثل هذا الإصلاح قصير الأمد ، وسرعان ما ينهار أمام تركيز جديد للمخاطمة والأبهة كما حدث في الكنيسة المسيحية وعمارة القصور بعد قسطنطين . غير أن أمواج الإصلاح والثورة المتلاحقة قد أحدثت في القرون الحديثة تأثيرا أطول بقاء على الفن والثقافة . وهي تدعم شيئا فشيئا ما للزعماء الشعبيين من قوة نامية وعزم متزايد على إعادة تشكيل النظام الاجتماعي على أساس ديمقراطي أكثر دواما . ولقد ظلت الديمقراطية والنزعة الإنسانية تؤثران معا منذ فترة طويلة في الثقافة الغربية ، وهما الآن تعملان نفس العمل في الشرق لمنع الاسراف في تسمية فنون الزخرف والترف الى ما يقرب من مستواها السابق . وربما كان مجموع الفنون ووسائل الترف في عالم اليوم ككل أعلى منه في أى وقت مضى ، غير أنه أقل تركيزا في اثنان عدد قليل من الأعمال الفنية الأصلية البارزة التي تستمتع بها جماعات مميزة . أما البدائل الفنية الأقل شأنًا والأكثر عددا فانها تكرر بصورة رتيبة عن طريق الاتاج الواسع الرخيص بالجملة .

وربما توفرت للديمقراطيات في المستقبل القدرة على التضحية بقدر أكبر من المتعة الخاصة في سبيل فن شعبي عظيم ، وربما توفرت لديها كذلك الرغبة في هذا العمل ، ومن الجائز أن يؤدي التقدم التكنولوجي ، الى تضافر الثروة الطائلة والمشاركة الديمقراطية على بحث جديد للفن الزخرفي التسم بالترف ، سواء منه الفن الشعبي وفن الخاصة . وفي هذه الحالة قد يفوق الفن القديم من حيث تعقيد التصميم ، ومن حيث الراحة والفعالية ، على أساس متعة شعبية أعم وأوسع .

ولقد عكس التبسيط الكبير في فنون الملابس والأثاث نزعة المساواة التي تسم بها القرون الحديثة . ذلك أن التحول الى الديمقراطية من شأنه أن يقضى على قصور العظماء ، ومن شأنه أيضا أن يقضى على الحاجة

الى الانفاق الكثير فى سبيل اظهار المكانة الارستقراطية . كما أدى تناقص عدد الخدم الذين يمكن الحصول عليهم الى زيادة الحاجة الى البساطة والصيانة السهلة فى تدبير شئون المنزل وأعمال الفسيل . ولم تعد هناك حاجة الى الأثاث المزخرف كالتماثيل والذي تتجمع فيه الأتربة ، ولا الى المخمرات والمخملات التى يصعب تنظيفها ، لم تعد هناك حاجة الى هذه الأشياء كلها لاطهار ما للمرء من مكانة اجتماعية واقتصادية ، لأنها تصبح مجرد عبء على مدبرى ومدبرات المنزل . وبدلاً من ذلك فإن السيارات النفيسة والماعطف المصنوعة من الفراء الثمين تعتبر شبيهة بتلك الأشياء الى حد ما ، غير أن اظهار المكانة قد أصبح بوجه عام دافعا أقل قوة مما كان فى عصر الأرستقراطية الوراثية ، بل أن كثيراً من ذوى المكانة الرفيعة لا يحاولون اظهار مكانتهم ، وقد قوى العلم كما قوت النزعة الواقعية هذا الاتجاه ، وذلك بالتركيز على الصحة ، والراحة ، وحرية القيام بالعمل النشط ، والرياضة اللازمان للرجال والنساء ، وللبنين والبنات . ولا تبدو نتائج هذا الاتجاه فى صنع الملابس البسيطة وارتدائها فحسب ، بل فيما يتصل بذلك أيضاً من تغيرات فى النوق الجمالى . فالملابس القديمة الثقيلة المتقنة الصنع تبدو الآن أشياء لا تناسب الا المتحف ، وخشبة المسرح ، والحفلة التكرية . أما كملبس عادى ، فانها تبدو حللاً تسم بالمغالة وحب التفاخر بصورة تدعو الى السخرية .

ويمكن أن تصبح أشكال الفن معقدة ، ومثقلة بما يتراكم عليها من معان سابقة ، وما يتصل بها من اقترانات رمزية وعاطفية ، وبما أصبح لها من وظائف جديدة وطرق الوصول اليها ، بحيث تبدو ثقيلة الظل ومتعبة ، ويشعر الناس بدافع الى تقسيمها ومعالجة الأجزاء التى تتكون منها والوظائف التى تؤديها ، كل منها على حدة . واذا ما شاهدها المرء فانه يكاد يشعر بأن هناك ضغطاً داخلياً يحتم عليها أن تتجزأ كالحيوانات الجبالى أو أشجار الفاكهة المثقلة بالثمار التى حان قطعها .

واضحلال نوع أو أسلوب معين من الفن نتيجة اهمال نسبي  
لا يعنى أن القدرة الفنية بوجه عام قد وهنت ، حتى في الفن المقصود  
ووسيلته . وكثيرا ما يعتبر اضمحلال الكاتدرائية دليلا على اضمحلال  
العمارة الحديثة ، أو اضمحلال الفن الحديث كله . ويصرف النظر عن كل  
اعتبارات الجمال والقيمة ، فإن هذه النظرة تبسط الأحداث أكثر مما  
ينبغي . ذلك أن ما حدث بعد أن وصل بناء الكاتدرائيات الى ذروته لم يكن  
تدهورا عاما في الانتاج الممارى ، بل كان تجزئة للكاتدرائية الى أنواع  
كثيرة متخصصة من البناء . ومع أن الكاتدرائية بلغت حدا كبيرا من التطور  
في بعض النواحي الا أنها لم تكن متغايرة في نواح أخرى : أى أنها كانت  
تجمع بين وظائف ومخططات كثيرة في بناء واحد . وكثير من هذه  
الوظائف يبدو من وجهة النظر الوظيفية الحديثة بدائيا وأوليا .  
فالكاتدرائية ، بما يتبعها من أبنية ، لم تكن مكانا آمنا للاجتماع وقاعة  
للاستماع فحسب ، بل كانت الى حد ما قاعة للموسيقى ، وصالة للفن ،  
ومكتبة ، ومعهدا للتعليم ، كما كانت في بعض الأحيان مركزا للصناعات  
اليدوية والبحث العلمى ، وحصنا في وقت الحاجة ، ومركزا للنفوذ  
السياسى . وبوصفها مقراً لأحد الأساقفة ، فإنها كانت رمزا لمكانته الرفيعة  
في التسلسل الوظيفى الكنسى . بل أن ديراً حصينا كدير جراند شارتروز  
Grande Chartreuse بالقرب من مدينة جرونوبل كان يحتوى على  
مزيد من المستلزمات التى يتطلبها مجتمع منظم يريد أن يعيش في حالة  
اكفاء ذاتى ، بالإضافة الى الصوامع الفردية ، والحدائق ، والمطامير ،  
وقاعات الطعام . ولقد استلزمت حالة الفوضى الخارجية تجميع الكثير من  
مثل هذه الوظائف في مجمع صغير محكم ، وكثيرا ما كان يبنى هذا  
المجمع فوق قمة تل .

وكان العلم مقصورا أساساً على طبقة رجال الدين ، كما أن الكتب  
كانت مخطوطة ولا بد من حراستها . ولقد أدى تمثيل المواضيع الدينية  
بالصوير والنحت مهمة جليلة في تعليم الشعب ، وفي مجال الأخلاق ،



والعقيدة ، وقصص الكتاب المقدس • ومن هنا نشأت أهمية تنظية الجدران •  
والنوافذ ، والأرضيات والأثاث بالكثير من الأشكال الرمزية ، أكثر من  
أن يكون هذا العمل راجعا الى الرغبة فى الزخرفة •

وبعد العصور الوسطى حلت محل هذه الظروف شيئا فشيئا ظروف  
أخرى تلائم اللامركزية من بعض النواحي • ذلك أن تركيز القوة ذاته  
فى الملكية الوطنية أضعف الاكتفاء الذاتى الذى كانت تتمتع به المدن  
منفردة ، كما أن الأمن تحت حماية الملك أنقص الحاجة الى شدة تجميع  
وتركيز الوسائل المعمارية تحت سقف واحد • وفى سبيل توفير الراحة  
تفرقت المباني فوق مساحات واسعة ، كما أن قيام العلمانية والعقلانية شجع  
النمو المستقل للجامعات والمدارس والمكتبات • ثم أن نمو كل نشاط  
متخصص ، وهو الذى كان فيما مضى داخلا فى رحاب الكاتدرائية ، أرغمه  
على تركها والبحث له عن مجال أوسع ، وأماكن أخرى يمكن أن تسمح  
 بالتوسع • وقد أصرت بعض هذه الأنشطة على التوسع تحت رعاية هيئات  
علمانية ، وأصبح الفنانون وأولياء نعمتهم أقل اهتماما بنقل المعتقدات  
والاتجاهات الدينية عن طريق الفن ، وأكثر اهتماما بتصوير الطبيعة  
والتعبير عن الاتجاهات الوثنية والحديثة نحو الحياة • واختفى التجميع  
الثقل للصور الرمزية من أشكال الفن المعمارية وغيرها ، وزالت معها  
أهمية مثل هذا التمثيل للمواضيع الدينية بالتصوير • وكان من شأن  
الطباعة أنها نشرت الكتب الرخيصة ، كما أن زيادة ثروة الطبقة المتوسطة  
نشرت القدرة على قراءة وامتلاك الكتب ، وعلى تجليل الانسان لبيته أو  
مكان عمله • وقامت مساكن أكثر راحة مكان الأخصاص التى كانت ذات  
يوم تحيط بكثير من الكاتدرائيات ، كما أن المباني العلمانية كدور البلدية،  
ودور النقابات ، وقصور النبلاء ، والحدايق والفيلات الريفية ، اجتذبت  
قدرا أكبر من التمتع الفنى ، ولم تعد الكاتدرائية مركز إشعاع وسط  
ثقافة علمانية متزايدة • وبعد ثورات الجزء الأخير من القرن الثامن عشر  
والقرن التاسع عشر انتشرت الثروة وانتشر التعبير الفنى بين طبقات أدنى

مرتبة فى السلم الاجتماعى ، كما أن قصور الملوك والنبلاء انحدر شأنها كمراكز للمكانة الرفيعة والحياة الفخمة .

وفى عصر يتسم بالديموقراطية لم يأخذ بناء واحد ، ولا فن واحد أو شكل واحد من أشكال الفن مكان الكاتدرائية أو القصر كطريق للمبقرية الفنية تعززه الأموال العامة أو أموال الجمعيات . وبدلا من ذلك فقد أصبح لدينا منازل ومساكن لا حصر لها لأصحاب الدخول الصغيرة والمتوسطة ، وهى أبسط وأقل روعة فى مظهرها ولكنها رخيصة ومريحة الى حد كبير . ولدينا الآن توسعات كبيرة فى ضواحي المدن ، وأنواع كثيرة من المباني المنفعية المتخصصة يتسم أكثرها بلمسات فنية : من كنائس ، ومسارح ، ومدارس ، وفنادق ، ومستشفيات ، ودور البريد ؛ ودور للقضاء ؛ ومكتبات ؛ وملاعب ، ومكاتب للموظفين ، وأندية ريفية ، ومصانع ، وجراجات ؛ ومعامل ، وشون وصوامع للغلال ، وأماكن لرفع الحبوب وتخزينها ، ومحطات للترين . وأصبحت الثروة ، والعمل ، والقدرة المعمارية موزعة توزيعا أفقيا بفضل هذا العدد الكبير من الأنماط والنماذج التى يتحقق بناء الكثير منها عن طريق الإنتاج الواسع وتصنيع الأجزاء مسبقا . كما أصبحت موزعة رأسيا على كل فئات أصحاب الدخول تقريبا . وقد أخذ الإنتاج العظيم لوسائل الانتقال ، وخاصة السيارات والطائرات نصيبا كبيرا من قدرتنا الانشائية ، كما أخذ فيلم الصور المتحركة نصيبا آخر من هذه القدرة . وقد أصبحت العملية كلها موزعة على نطاق واسع ، وتتغير تغيرا سريعا بحيث لا يوجد هناك حتى الآن ما يدل على أى تلاق عام فى اتجاه واحد أو فى مركز واحد . فليس من دواعي الدهشة إذن أنه لا يوجد نوع واحد من البناء يستطيع أن ينافس الكاتدرائية فى الاتقان المحكم للشكل والوظيفة ، من الناحية الجمالية ومن الناحية المنفعية ، أو من حيث اجتذاب هذا التركيز الشديد للمبقرية الفنية . وقد يتوفر هذا فى المستقبل لمراكز الثقافة الوطنية والدولية مثل مبنى اليونسكو فى باريس .

وإذا ركزنا على الجانب السلبي من هذه الفصول فى تاريخ العمارة -  
أى اختفاء الكاتدرائية والقصر كأنماط ومسالك فعالة للمبقرية الخلاقة -  
فإن التطور يبدو كأنه ينهار أمام الانحلال والتفكك . غير أن اختفاء أنماط  
مينة أصبحت غير صالحة للبقاء بفعل بيئات متغيرة ، هو طور جوهرى فى  
التطور نفسه . ذلك أن الحصوية المتواصلة والحوية المستمرة للفن ليس  
من الضرورى أن تظهر فى الابقاء الفعال على الأنماط القديمة ، بل تظهر  
أيضا فى إنتاج أنماط جديدة . ومن الطيى فى مثل هذا التطور أن  
الأنماط غير المتغيرة نسبيا تتجزأ أو تتغير الى عدة أنماط مستقلة ، ثم  
يستمر كل من هذه الأنماط فى التطور ، وربما ينقسم الى أنواع أكثر  
تخصصا ، بعضها يزول ، وبعضها يبقى .

ولقد حدث هذا فى المسرح . فبعد أن كان نوعا متخصصا فى العالم  
القديم اضمحل فترة من الوقت وانتقلت بعض وظائفه الى الكنيسة . ثم  
انفصل مرة ثانية فى عصر النهضة ، وازدهر من جديد تحت ظروف  
علمانية جديدة ، ثم انقسم الى الأنواع الكثيرة المعاصرة التى تتمثل فى  
المسرح المطلق والمكشوف : دار الأوبرا ( قلب باريس ومركز الانشاع  
المنق للثقافة العلمانية الفرنسية فى القرن التاسع عشر ) ، مسرح الصور  
المتحركة ( بما فى ذلك السينما المكشوفة التى يدخلها الناس بسياراتهم  
ويشاهدون الفيلم وهم جالسون ) ، ومسرح العاصمة للتمثيلات ، المسرح  
التجريدى الصغير التابع لجماعة أو جامعة ، القاعة الواسعة المغطاة الخاصة  
بالاجتماعات الشعبية ، وهكذا ، ويصبح كل من هذه نمطا معقدا فى حد  
ذاته . وهناك عملية انفصال مستمر وتطور مستقل تشبه ذلك فى تاريخ  
فنون المسرح نفسها ، من التمثيلية الدينية اليونانية القديمة غير المتغيرة  
التي تصاحبها الموسيقى والرقص الى اتجاه كل من هذه الفنون بعد ذلك  
فى طريق مستقل ، ثم اجتماعها ثانية من حين الى حين كما هو الحال فى  
الأوبرا الحديثة .

ولقد نشأ عن اللامركزية ونزوح السكان عن المراكز الحضرية الكبيرة الى الضواحي ، تساعدهم فى ذلك وسائل النقل السريع والطرق الجيدة ، نشأ عن ذلك حديثا اضمحلال الأنواع الضخمة من المباني كالفنادق الكبرى فى العواصم . وبدلا من ذلك قامت أعداد كبيرة من الموتلات على طول الطرق الرئيسية . وكذلك تقل أهمية المتاجر الكبيرة القائمة فى العواصم لبيع شتى السلع ، وتحل مكانها متاجر فرعية أصغر حجما ومراكز للبيع فى الضواحي . غير أن كل هذه الأنواع الأحدث ، وكذلك المساكن الصغيرة فى الضواحي تنبج الى النمو والتعقيد مرة ثانية ، وخاصة من حيث الوظائف المنفعية كالتدفئة ، والاضاءة ، وشبكات المياه ، وتكييف الهواء ، وأجهزة التليفون والتلفزيون . كما أن الأنواع الجديدة لها أيضا رونقها وجاذبيتها من حيث التصميم الخارجى ، والجدران المكسوة بالنسيج ، والأثاث ، والستائر ، والثوابذ ، وأجهزة التليفزيون . ولهذا فانها تصلح كقنون نافعة رغم ما بينها من اختلاف فى هذه الصفة .

#### ٨ - عودة الاتجاهات المتباعدة الى التكامل

أظهرت العمارة منذ العصر القوطى اتجاهها دائما نحو التكامل جنبا الى جنب مع اتجاهها الى التباير . ويبدو هذا فى التنظيم الداخلى للأنماط المتخصصة وفى العلاقة الاجتماعية المتبادلة بينها وفق الخطوط المختلفة التى سبقت مناقشتها . ومن هذه الأنماط ، المنطقة أو المدينة المخططة الشاملة لكثير من الفنون وان كانت فى أساسها ذات طبيعة معمارية .

وانقسام أحد الأنماط ، وما يلى ذلك من تطور كل قسم على حدة فترة من الوقت ، كثيرا ما يتبعه بعد فترة أخرى اندماج جديد جزئى ، هو تركيب من نوع مختلف . حدث هذا فى الفنون النافعة ، بما فى ذلك الأثاث ، خلال الثورة الصناعية ومنذ ذلك الحين . وفى القرن التاسع عشر كله جمعت أنواع كثيرة من الأثاث والأدوات المنزلية بين نىء من الصلاحية المنفعية وبين الزخرفة اللاوظيفية ( بل والمضادة للوظيفية ) التى كانت

تعطل أداء الخدمة الرئيسية المقصودة . فقد شاعت الآلات ذات الزخرفة القوطية المحدثه ، والمقاعد ضعيفة الصنع غير المريحة بسبب الزخارف المحفورة في ظهرها ، وما شابه ذلك . وقد أدت الميكنة الى اتساع الهوة بين عمل الفنان وعمل المهندس ، الأمر الذى جعل الفنان يهرب بأحلامه الى أسطورة العصور الوسطى بينما انصرف المهندس فى أغلب الأحيان الى بناء مدن صناعية قادرة ، وصنع أدوات رخيصة خالية من الجمال ، وكلها أشياء نفعية بحتة . ولقد شاهد القرن العشرون عودة جزئية جديدة الى التعامل بين الناحيتين الفنية والهندسية فى الصناعة ، كما هو الحال فى التلاجة الكهربائية وغيرها من الأشياء التى يجهز بها المطبخ ، وكما فى أجهزة الراديو والتلفزيون . ورغم أن التركيب الجديد لا يمكن أن يكون نهائيا ، الا أنه يختلف عن المرحلة القديمة التى اتسمت بعدم التمايز من حيث أن العلاقات بين العناصر الجمالية والعناصر النفعية أصبحت موضع تفكير واضح ، فتخطط هذه وتلك تخطيطا محددا لكى تحقق أهدافها الخاصة دون أن تفترض طريق الأخرى . وكثيرا ما يهيا الأساس النفعي للشكل لكى يلائم الأهداف الجمالية بحيث يصبح تصميما زخرفيا ، بدلا من أن يفرض عليه تصميم لاوظيفي .

وثمة اتجاه نحو التكامل فى الفن انتشر فى العالم بسرعة متزايدة خلال القرن العشرين ، وهو تقارب الأساليب المحلية ، والوطنية ، والاقليمية بحيث تكون تقليدا واحدا عظيماء . لقد ظل الجنس البشرى يتشر فى الكرة الأرضية خلال ما لا يحصى من آلاف السنين ، وانقطعت الصلة بين الجماعات المختلفة وبين كل الجماعات الأخرى سوى جيرانها ، واستمر شيء من الانتشار بصورة دائمة ، وكان فى بعض الأحيان على نطاق واسع . كما حدث فى عصر التجارة بين الشرق والغرب ابان اليهود الأولى من الأباطورية الرومانية ( أسرة هان فى الصين ) . ومنذ أن ساعد ماركو بولو والحروب الصليبية على احياء هذا التقارب بعد انقطاعه فترة من الوقت ، ازداد نشاطا نوعا ما ، عن طريق الامبريالية ، والاستعمار ، وحماس

الهيئات التبشيرية ، والتجارة الدولية ، بصورة جزئية . أما الآن فإن التكنولوجيا قد جعلت منا « عالما واحدا » ، بفضل وسائل النقل السريعة والاتصال العاجل ، مع كل ما يصاحب ذلك من أخطار الفناء الجمعى . وكذلك فإن المنظمات الدولية كالأمم المتحدة واليونسكو ، وإعانات ومنح الدراسة فى الخارج ، ونمو المنظمات المهنية الدولية فى كل مجال ، كل أولئك أكسب التدويل قوة . كما أن انتشار الشيوعية العالمية ، رغم ابتعاده عن العالم غير الشيوعى ، قد ساعد على نشر الفكر الغربى والنظم الغربية ذات الطابع الماركسى فى آسيا ، وأفريقيا ، وأمريكا الجنوبية . وفى الوقت عينه تعمل الدعاية الثقافية المنافسة من جانب العالم الحر ، بما فى ذلك إذاعات الراديو والتلفزيون ، والمجلات ، والمعارض ، تعمل تلك الدعاية على نشر أيديولوجية غربية مختلفة .

ولقد لعبت الفنون فى هذا الانتشار والتقارب الثقافى دورا صغيرا وإن كان هاما . فالكتب والمجلات المصورة ، ومعارض الفن المتقلة ، وفرق الأوركسترا المتقلة ، وفرق التمثيل والرقص ، والأفلام ، والأسطوانات ، كل أولئك نشر فى كل اقليم فى كل اقليم آخر . وقد بدا الآن فعلا ما لهذه الظاهرة من آثار هدامة الى جانب الآثار البناءة . وتظهر هذه الآثار الهدامة فيما أصاب التقليد المحلية فى كل فن من اضمحلال مستمر لا هوادة فيه - أو قل ما أصابه من فناء - بفعل المستحدثات الغربية . ويتجلى الضرر أكثر ما يمكن فى الفنون النافمة ، وخاصة العمارة ، والأثاث ، والملبس ، والمفروشات المنزلية ؛ حيث يؤدى الانتاج الواسع الرخيص التسم بالفعالية الوظيفية الى استيراد سلع تلقى رواجاً أكثر مما تلقاه المصنوعات اليدوية التقليدية . ولكن حتى فى الفنون الجميلة ، فإن الموسيقى والأفلام الغربية ، والأدب والرسم الغربى ، تكاد تفتح كل مكان وتتزوه . كما أن المعارض الدولية مثل بينالى البندقية فى الرسم والنحت والفنون الزخرفية تتم سنة بعد أخرى عن الاتجاه الى أسلوب دولى . وفى بعض الأحيان يكون فى هذا الأسلوب شيء من الاختيار بحيث يجمع بين بعض السمات المحلية وبين

بعض السمات الغربية ، وفي بعض الأحيان يكون غريباً بأكمله . واثق  
 ترى العمارة اليابانية الحديثة ، التي ساعدت أساليبها التقليدية على صنع  
 الأسلوب الغربي الدولي في مستهل القرن العشرين ، قد اقترضت بدورها  
 من الغرب شيئاً كبيراً في مجال التقدم التكنولوجي واستخدام المباني الكبيرة  
 المصنوعة من الصلب . وكذلك فإن الأدب الياباني المعاصر ، والموسيقى  
 اليابانية المعاصرة يتسمان بظاهرة الاختيار ، فيجمعان بين عناصر  
 الحضارتين ، تلك العناصر التي يبدو أحياناً أنها تمثل أحسن ما في الحضارتين ،  
 وأحياناً أخرى تمثل أسوأ ما فيهما . والصين الشيوعية تكافح الآن في  
 اصرار وعزم لكي تقضي على الجانب الأكبر من التراث الكونفوشيوسي  
 - الطاوي (\*) - البوذي ، وتقيم مكانه النوع الماركسي من التفكير  
 الغربي . وفي الوقت عينه فإن الغرب يكشف ثروات كانت من قبل  
 مجهولة فيما هو تقليدي من قصص صيني ، وشعر ، وفلسفة ، وعلم  
 بدائي . كما أن الهند والباكستان تطعمان تقاليدهما الهندوكية والإسلامية  
 بالفنون والأفكار الغربية . وتصدير الديموقراطيات الليبرالية للفن الغربي  
 والثقافة الغربية هو عملية تقوم بها هيئات خاصة من ناحية والحكومات من  
 ناحية أخرى ، أما تصدير الفن الشيوعي ، والثقافة الشيوعية فهو عملية  
 تكاد تكون حكومية بأكملها . ويعتبر الشخص الشيوعي مناهضاً للتقاليد  
 الأقدم بصورة أكثر ايجابية ووعياً ، أما غير الشيوعي فهو أكثر تسامحاً  
 وتماطلاً إلى درجة الإعجاب العاطفي . إلا أن الانتاج الفني الذي يصدره  
 الغرب يبدو في أي من الحالين قوياً إلى درجة تمكنه من سحق الفن المحلي  
 أو اضعافه بصورة خطيرة .

وفي كثير من الثقافات ، بما في ذلك ثقافتنا ، يوجد تقاير بين الجنسين  
 فيما يختص بالاهتمامات والاتجاهات الجمالية . ومن الطبيعي أن يكون هناك

---

(\*) الطاوية Taoism لفظة صوفية صينية وشيها لاوتزو Lao-tzu في القرن السادس ق.م. ودعو إلى التمسك بالسلوك الفاضل التمس بالتواضع والبساطة ( الترجمة )

اختلاف كبير داخل كل جنس ، غير أن كثيرا من الرجال والنساء يعتبرون  
الفنون الجميلة والجانب الجمالى من الحياة كأنها مجال خاص بالنساء . ورغم  
أن أغلب الفنانين المحترفين الحلافين كانوا من الرجال ، الا أن المتوقع من  
النساء أن يكون لديهن اهتمام أكثر بتقدير الفن وتشجيعه وشراء منتجاته ،  
وأن يكن أكثر احساسا بالجمال والقبح فى البيئة ، وأكثر ميلا الى استخدام  
نفوذهن لعمل شيء فى هذا النطاق . والنساء أكثر مبادرة من الرجال الى  
أن يشكلن جمهورا يرتاد متاحف الفنون البصرية ومعارضها ، ويشاهد  
المسرحيات ، ويستمع الى الحفلات الموسيقية ، ويقرأ القصص . كما أنهن  
يوجهن جزءا متزايدا من دخل الأسرات والجمعيات نحو الفنون . وقد  
اتجهت أعداد أكبر من النساء الى احتراف الفن فى كل المجالات ، بل أن  
عملهن كمديرات للمنزل انما يأخذ طابعا فنيا فى اختيار الأثاث وترتيبه ،  
أو فى تنسيق حديقة المنزل . وقد أصبح الزخرف الداخلى والملبس من  
الفنون المفضلة لدى المرأة التى تتسم بقدر أكبر من الأنوثة ، وعندما تسمح  
لها الظروف ، فانها تحاول اتقان الاتنين الى الدرجة التى تراها متمشية مع  
الذوق السليم . أما الطراز الأكثر رجولة من الرجال أو النساء فانه يتجه  
الى مزيد من البساطة فى هذين الفنين . ( وهناك بعض حالات شاذة يملئها  
الزى الحديث ، كما فى ملابس الرجال الرياضية ) . ورغم تغير الاتجاهات  
الاجتماعية ، فان الشاب الذى يبدى اهتماما قويا بالفنون الجميلة والزخرفة  
الداخلية لا يزال عرضة لبعض الشيء لأن يرمى بالتخنت ، على الأقل فى  
خارج الدوائر الحضرية المثقفة . والمتوقع من الرجل أن يكون أكثر اهتماما  
بالجوانب العملية المنفعة للأشياء منه بالجوانب الجمالية ، ومن ثم فان المعلمين  
عن السيارات يستهونون الرجل بتركيزهم على النواحي الآلية ، ويستهونون  
المرأة بالتركيز على الطراز ، واللون ، وتنجيد المفروشات . ومع أن الرجل  
والمرأة يحبان الراحة ، الا أن المرأة أكثر استعدادا للتضحية بها فى سبيل  
المظهر . ولا شك أن الشاب المثلى رجولة له اهتماماته الجمالية الخاصة ،  
فتراه يزين جدران غرفه بصور السابحات الفاتئات والرياضيين ، وهو



يستمتع بهذه الصور كوسيلة لاشباع رغبانه الخيالية أكثر من أن يكون الهدف من ذلك أية معالجة فنية محددة . وفى الوقت عينه قد لا يكثر بما يقع عليه بصره من قبح فى أمكنة أخرى .

ومن شأن الحركة النسائية والتعليم المختلط ، والتربية الفنية أن تقاوم وجود فروق بين الجنسين من حيث الفن ، وتخلق ذوقا أكثر شمولاً للنواحي الفنية ينمى فيه كل جنس بعض التقدير للاهتمامات والاتجاهات التقليدية التى للجنس الآخر . وعلى قدر دوام التأثير بين الجنسين ، فانه يشجع خطوطا مختلفة من التطور فى الفنون توجه أساسا الى الرجال أو النساء ، وإلى الأولاد أو البنات . وفى داخل الفن الواحد ، كاللبس والأثاث ، فان أنواع الانتاج التى توجه الى الذوق النسائي تحظى بتطور زخرفى أكثر تمقيدا ، أو على الأقل تستخدم فيها مواد فاخرة ، ويراعى فى اكمالها الاتقان الرقيق ، بينما يراعى فى الأنواع الموجهة الى الذوق الرجالى أن تكون أقل زخرفا وأكثر بساطة ، ويركز فيها على عناصر الراحة والتحمل والفعالية .

ولقد لاحظنا أن الكتابات القديمة كثيرا ما كانت تجمع بين التأمل فى طبيعة الأشياء أو التقنيات العملية وبين الفن الأدبى . واتنا نرى أن فيثاغورس وأتباعه وهم الذين ابتكروا الهندسة ، أول العلوم ، والذين وصفوا أيضا رياضيات طبقة الصوت فى الموسيقى ، كان موقفهم من الحياة يتسم اتساما عميقا بالنواحي الصوفية ، والجمالية والدينية . فالقصيدة التى كتبها لوكريشيوش « عن طبيعة الأشياء » هى رسالة فى الطبيعة ، والفلك ، والبيولوجيا ، وعلم النفس ، وعلم الانثروبولوجيا ، والأخلاق بقدر ما كانت قصيدة مليئة بالقطع الشعرية الوجدانية ، كما أن محاورات أفلاطون الحافلة بالفلسفة الاجتماعية الحالية صيغت فى شكل شبه تمثلى . وأنواع التعبير الشفوى غير المتغيرة التى تمثلها هذه المؤلفات انقسمت فى تحديدها الى خطوط مستقلة ، الى علم غير أدبى من ناحية ، وإلى أدب غير علمى من

ناحية أخرى ، بما فى ذلك أنواع ( كالرواية ) Novel كانت مجهولة تقريبا لدى القدماء . وقد عادت هذه الأنواع الى التكامل الجزئى ، كما هو الحال فى العناصر العلمية فى كتابات دانتى ، وملتون ، وتوماس مان ، وفى المنصر الأدبى فى كتابات العلمين والفلاسفة من أمثال توماس هكسلى ووليم جيمس ، وبرتراند راسل ، وجورج سانتايانا . ويعتبر القصص العلمى الحديث مزيجا جزئيا ، غير أن العلم فى أغلب الأحوال يسير فى طريق والفن فى طريق آخر . وعندما استيقظ العلم أو ولد من جديد بعد سبات دام ألف عام ، ظهرت عقلية عظيمة أخرى متعددة النواحي ، هى عقاية ليوناردو دافنشى التى امتزجت فيها روح العلم بروح الفن البصرى . ولا يعتبر دليلا على عبقرية أقل فى تيتيان وكوبرنيك أن الأول تخصص فى الفن والثانى فى العلم . ورغم أنه كان من الجائز أن توجد عبقرية نادرة يكون لديها من القدرة على التنوع ما يمكنها من السير فى الطريقتين ، الا أن الفن والعلم كان لا بد من الفصل بينهما من الناحية الاجتماعية ، لكى يتاح لكل ابداع فى مرحلة النمو تطور أكثر تحررا واكتمالا .

ولقد كان هناك دافع رئيسى فى عملية الفصل بين العلم والفن ، وهو التفريق التدريجى بين اتجاهين أساسيين نحو الحياة . الاتجاه الأول هو التركيز على الحقيقة ، وعلى الدليل القائم على العقل والملاحظة الحسية الدقيقة ، وعلى كشف الحقيقة وفهماها عن طريقهما ، وعلى محاولة انجاز الأمور انجازا فعالا بمساعدتهما . أما الاتجاه الثانى فهو التركيز على تكوين الخيال ، وعلى الروحانية ، وعلى الايمان بالسلطة الملهمه . وكان الاتجاهان يشدان الحقيقة ويطلبان الكشف عنها ، ولكنهما سما اليها بطرق مختلفة واختلفا اختلافا شديدا فيما روياه عما وجداه . واستخدم الاتان الحواس بطريقة أو بأخرى فاستخدما الأول لدراسة الطبيعة والسيطرة عليها ، واستخدما الثانى لكى يمنح اللذة ، أو يعذب الجسد ، أو يرمز الى الحقيقة الكامنة وراء الحواس . وقبل أن يبدأ العلم بوقت طويل كان هناك أفراد

من أصحاب هذين الاتجاهين ، غير أن نشأة العلم والفلسفة العقلانية في اليونان كان بداية جهد طويل ملحق يهدف الى ابعاد العلم والفلسفة عن تأثير الوهم ، والروحانية ، والسلطة . وقبل تلك البداية لم تكن هناك فكرة واضحة عن الحقيقة والصواب كشيئين منفصلين عن الخيال والتقليد ، وكان قدامى المؤرخين يروون الأحداث كما قيل انها حدثت ، أو كما يتخيل المرء حدوثها . وكثيرا ما كانت كتابة التاريخ شيئا لا يختلف عن كتابة الأسطورة أو القصة الخرافية . وكانت الأساطير محاولات لتفسير طبيعة الأشياء وأصولها . فكانت بوصفها هذا بشيرة بظهور العلم والفلسفة ، غير أنها فعلت ذلك على أساس من الخيال والتقليد ، دون تحقيق تجريبي منظم .

واستخدمت الفنون استخداما قويا في التعبير عن الآراء العالية الدينية ووضعتها موضع التنفيذ ، فأكسبت الفنون بدورها ثراء بفضل الأفكار الشائقة المهمة التي كان يراد التعبير عنها : كقصص الآلهة ، والملائكة ، والقديسين ، والشياطين ، وقصص الجنة والجحيم ، وأصل الانسان ومستقبله ، كما أكتسبت ثراء أيضا عن طريق الفرصة التي أتاحت لها لتجميل العبادة الالهية بكل وسيلة ، حتى ينال الفنان حظوة الهية . ولقد أتاح الدين والفن الديني بعض المجال لكل أنواع العقل ، بما في ذلك العقلية المفكرة ، والنسيطة ، والجمالية ، والحالة .

ويقال ان القدرة على صنع الأساطير ، وهي مصدر دائم للحياة في الفنون ، قد ذوت في الانسان الحديث . كما يقال ان العلم لم يسلب الفن محتواه الديني القديم فحسب ، بل فشل أيضا في تزويده بأي شيء ملائم يقوم مقامه . ويقال كذلك ان النظرة العلمية الى الحياة قد أصبحت باردة وباعثة على الكآبة ، وأن الكون الذي تكشف عنه قبيح وقاس ، وأن التقدم الذي تحققه لا يشبع النفس الانسانية ، الى درجة أن الفنان الأصيل يأبى التعبير عنه أو تمجيده .

ورغم أن هذا الاتجاه يلقي اليوم من يعبر عنه على نطاق واسع ،  
الا أنه ليس بالاتجاه الوحيد الذى يشعر الناس به نحو ما حدث من انفصال  
بين الفن ، والدين ، والعلم . فثمة الكثير من الطوائف الدينية ورجال  
الدين لا يشعرون بحاجة الى الفن أو العلم ، كما أن كثيرا من الفنانين  
والنقاد الحديثين يشعرون بأنهم موفقون حقا دون ما عون من رجال الدين  
أو الممثل . فالطبيعة لا تزال قائمة يستمتع الناس بجمالها ، وتخلدها المناظر  
الطبيعية التى رسمها كلود ، وترنو ، ومونيه . والعقل الذى يستريح الى  
الثقافة الحديثة انما يرضيه كل الرضى أن يستطيع التخصص وفق الخطوط  
التي سار فيها الفن . وقد ينظر المرء الى الأنماط القديمة غير المتغيرة نظرة  
اعجاب ، غير أنه لا يستشعر الرغبة فى التورط ثانية فى كل قضاياها الدينية  
والفلسفية الممزقة ، وفى كل رمزياتها الثقيلة . بل ان رجل العلوم أو رجل  
الهندسة هو أقل الناس رغبة فى جعل منتجاته مهوشة وممقدة بأن يدخل  
فيها ثاية اعتبارات فنية ودينية . واذا كان عليه أن يتعاون مع الفنان ، كما  
هى الحال فى تصميم نلاجة ، فليسهم كل منهما بقسط مميز يختص به ،  
واذا كان من رجال الدين ، فليذهب الى الكنيسة يوم الأحد ، واذا كان من  
رجال الفن ، فليذهب الى متحف الفن أو الى مدرسة مسائية للرسم . هذه  
كلها اتجاهات عامة فى يومنا هذا . فالفن ، والعلم ، والدين اذا ما انفصلت  
عن بعضها ، فليس من السهل أن تتحد وتأتلف ثانية . ولكن رغم ما بينهما  
من تميز واختلاف ، فمن المستطاع أن تجتمع كلها كأجزاء من الحياة واذا  
كان صنع الأسطورة من وظيفة الفن ، فيمكن أن يحدث ذلك فى صراحة  
ووعى على أنها أسطورة فحسب ، دون ادعاء بأنها حقيقة واقعة اللهم الا  
بطريقة رمزية غير مباشرة ، ومن ثم دون ادعاء بأنها مصدقة من الناحية  
العلمية أو الدينية .

ومع ذلك فان هذا الحل لا يرضى أولئك الذين يشعرون بأن  
الأسطورة من أجل الأسطورة أو من أجل الفن لا يمكن الا أن تكون  
مجرد تسلية تافهة ، بل أن الأسطورة اذا أريد لها أن تحمل محمل الجد ،

فلا بد لها من تناول مشكلات حيوية تمس المعتقد والسلوك . وهكذا كان  
شعرت . س . اليوت . وثمة فلاسفة ، من أفلاطون وبلوتينوس الى  
أكوينوس وهيجل وبرجسن ، يرفضون تسليم الفلسفة كلية الى المنهج  
العلمي ، أو العقلاني ، أو التجريبي . وفي كل جيل جديد يحاولون  
التوفيق بين معتقداتها وأساليبها وبين أساليب الدين ومعتقداته ، وكذا بين  
بصائر الفلسفة وبصائر الفن .

#### ٩ - ضغوط نحو الفعالية ، والاقتصاد : وللتخصص على اعتبار أنها تساعد على بساطة الشكل

من العوامل الملحة التي تشجع على التبسيط أن تكون هناك رغبة  
متزايدة في أن يتصف أى ابتكار معين بالفعالية . فالتاس يريدون وسائل  
تحقق لهم أهدافهم منها على أكمل وجه ، وهذا هو الموقف بالنسبة للأسلحة  
والأدوات ، والآلات ، وكذلك بالنسبة للوظائف المنفعة التي للفنون المفيدة  
كالعمارة \* والأثاث .

ولقد عرف منذ زمن طويل ما للبساطة من قيمة فكرية في نطاق  
الفلسفة والعلم والبحث ، ففي عقل العالم أو الفيلسوف وفي الكتابات التي  
ينشرها ، يقوم صراع لا يتوقف يهدف الى تحقيق بساطة التفكير والبيان  
في تناوله للمواد الكثيرة المتعددة التي تعرض له - من مشكلات تتطلب  
الحل ، ومعلومات تتطلب التنظيم والتفسير . وفي بحثه عن المعلومات  
المناسبة ، قد يستوعب منها الكثير على نحو مطرد ، ولكنه يأمل دائما في  
تفسيرها وترتيبها بأبسط طريقة ممكنة تتفق مع الحقائق . ولقد رأينا كيف

(\*) يناقش توينبي تحت المصطلح الغامض بعض الشيء وهو « التهذيب الزائد »  
Etherealization اتجاه الحضارة نحو التبسيط بقصد زيادة الفعالية . وذلك في كتابه  
A Study of History ( ص ١٧٤ وما يليها )  
فادن راي كروبيير في كتابه The Nature of Culture ( ص ٢٧٤ ) -  
ومثل ذلك تحويل النظام التمدد في الكتابة الى النظام الإيجدى عن طريق الحذف  
التواصل .

أن الفيلسوف الانجليزى وليم أف أوكام William of Occam ساعد قرب نهاية القرون الوسطى على احياء الروح العلمية بمطالبته الجريئة بأن التفسيرات يجب ألا تتجاوز ما هو ضرورى . ففي الهندسة يعتبر أبسط برهان ممكن للنظرية أروع البراهين ، والمثل الأعلى للتفكير العلمى . وقد أطلق على هذه البراهين اسم « البراهين الجبيلة » . وتغلبت نظرية كوبرنيق على نظرية بطليموس ، لا لأن أيا منهما كان يمكن اثباتها أو دحضها فى ذلك الوقت ، بل لأن الأولى فسرت الظواهر المشاهدة تفسيراً أبسط ، بينما النظرية الثانية كانت تتطلب من المرء أن يفرض وجود مدارات دائرية لا حصر لها فى حركة الأجرام السماوية ، وفى نهاية الأمر أصبحت هذه النظرية تبدو معقدة بصورة غير معقولة .

ومع ذلك ينبغى ألا يفترض أن النظرية الأبسط هى الأكثر صواباً دائماً ، لأن الحقائق التى يراد تفسيرها قد تتطلب نظرية معقدة . وهذا هو شأن تاريخ الثقافة حيث اتضح أن نظريات القرن التاسع عشر التى قالت بأن التطور سار فى خط واحد فى عدة مراحل من البدائى الى الأكثر تقدماً ، كانت بسيطة أكثر من اللازم . وكذلك فان النظرية التى يمكن قبولها يجب أن تكون صالحة فعالة كأداة للتفسير والتنبؤ والتحكم .

وفى مقدورنا أن نلاحظ أن الاحاح على التبسيط يتجلى فى أوضح صورة فى حالة الأشكال المنفعية ، وخاصة فى الابتكارات الحربية ، حيث يتعرض الانسان فى لحظة واحدة للحياة أو الموت . فالتقنيات الحربية ، كما يقرر بعض المؤرخين ، قد تقدمت عبر البصور فى نبات مطرد نحو مزيد من الفعالية بصورة تفوق تقدم أية مهارة بشرية أخرى . ومن شأن المعتقدات الزائفة ، والكسل ، وشدة المحافظة على القديم ، والغباوة ، فى هذا المجال أن تقضى قضاء لا شك فيه على الجماعة التى تظهر مثل هذه الصفات . أما فى الفن فإن هذه السمات يمكن أن تبقى قروناً دون أن ينشأ عنها فى الظاهر ضرر جوى . ومن المعروف جيداً ان التطور الحسرى

يوازي من بعض الوجوه تطور أساليب الحيوان في الهجوم والدفاع .  
فحيوان الأرمادillo العملاق ( الحيوان المدرع ) الذي انقرض الآن ، كان  
يعتمد على دروعه الجسمية الثقيلة ، شأنه في ذلك شأن فارس المصور  
الوسطى . وفي عملية البحث الملح عن أساليب فعالة في الدفاع والهجوم  
تخلى الناس كلية عن بعض الأنواع المعقدة بعد تطور طويل : فتلاشت  
الدروع الجسمية الثقيلة كما تلاشى سيف الطعان والمنجنيق . وأصبحت  
حلة جندي المشاة الحديثة أبسط من حلة فارس المصور الوسطى ، لكي  
تسهل عليه الحركة ، ولأن الرصاص ينفذ في الصلب الرقيق . غير أن  
أنواعا جديدة تتطور الآن ، كالملايس المخصصة لأسفار الفضاء .

وهناك حاجة أو ضغط مستمر الى مزيد من الفعالية في كثير من أنواع  
المبتكرات . وهو ضغط انتقائي الى حد كبير ، يهمل بعض الأنواع بينما  
يدفع الى تحسين سريع في تلك الأنواع التي تعطى لها أسبقية ثقافية .  
وحيث يعمل هذا الضغط عمله فإنه يأخذ شكلا ايجابيا وشكلا سلبيا .  
فمن الناحية الايجابية فإنه يدفع المخترع والمنتج الى صنع أجهزة معقدة  
تحقق قوة وتنوعا يتزايدان بصورة دائمة ، كما هي الحال في السيارة  
والطائرة . فكل منهما له برنامج تام من الأهداف أو الوظائف المتصل  
بعضها ببعض ، كالسرعة ، والأمان ، والراحة ، والاقتصاد في الانتقال ؛  
وهذه تتطلب مزيدا ومزيدا من الأجزاء المنظمة تنظيما دقيقا . ومن الناحية  
الأخرى يوجد ضغط مضاد يهدف الى استبعاد الأجزاء غير الضرورية أو  
المعقدة ، والى تخفيض التكلفة ، والاحتكاك وخطر التخطئ ، والأداء الصعب  
المتعب . وعلى هذا ينبغي أن يصنع الكل ، وكل جزء من الأجزاء التي  
تستبقى ، بصورة بسيطة بقدر الامكان من حيث الشكل ، ويصمم بطريقة  
منظمة تحقق أعظم قدر من الاقتصاد ، والفعالية ، والمصداقية لأداء مهمته  
الخاصة .

والآلة أو جزء الآلة الذي يبسط بهذه الصورة يمكن أن يتسم بنوع

خاص من الجاذبية الواضحة والجمال الواضح فى أعين شخص يتألف مع المفاهيم الآلية . وكثيرا ما تقارن هذه المثل بفعالية جناح طائر النورس وغيره من المبكرات الوظيفية فى الطبيعة . ولقد كتب الطيار الفرنسى انطوان دى سانت اكسوبرى Antoine de St. Exupéry قطعة وجدانية فى كتابه « الرياح ، والرمال ، والنجوم » عن جمال المحرك وعن الالواح الدائم على الاقتصاد المبسط فى الشكل الآلى .

وعندما تستبد بعض الأجزاء ، أو تبسط وتضفر ، يستمر الضغط على اضافة أجزاء جديدة ، ويطلب الناس بأن يؤدى جهاز من نوع ما خدمات جديدة ، أو بأن تستبطن طرق تؤدى الخدمات القديمة بفعالية أكثر . فالسيارة يجب أن تزداد سرعتها ، وتكون أكثر راحة وأمانا ، وتتوفر فيها سهولة القيادة بالنسبة للنساء وغيرهن ممن ليس لهم المام بالناحية الآلية . كما يجب أن تزود السيارة بالملحقات المطلوبة ، كمساحات الزجاج الأمامى ، والأبواق الكهربائية ، وأجهزة التدفئة ، وأجهزة التكييف ؛ والراديو ؛ ومرشحات الهواء ؛ ومرشحات الزيت ، والأضواء الأمامية التى تعمل بطريقة أتوماتيكية ، وولاعات السجائر والفرامل وأجهزة الدفع . وهكذا تحتاج السيارة الى المزيد والمزيد من الأجزاء ، وينبغى على المهندس أن يبسط هذه الأشياء بدورها ويجعلها مناسبة للكل المحكم . ثم يؤدى الاعلان وفن البيع الى مزيد مطرد من المطالب ، وكثيرا ما تتضارب هذه المطالب بعضها مع بعض ، كما هى الحال فى مطلب السرعة ومطلب الأمان . فان سحر الجودة الذى يستهوى الصفوة من الناس لا بد وأن يتنافس مع سحر مضاد هو سحر الزخرفة المعقدة أى اضافة أجزاء زخرفية مختلفة الألوان ومطلية بالكروم لا تعتبر فيما عدا ذلك أشياء ضرورية ، والقصد من هذا كله ارضاء الفوق السمى . وهنا أيضا يوفق المنتجون بين المطالبين . وهكذا ترى أن تطور نوع وظيفى كالسيارة هو عملية توفيق مستمر بين اتجاه التقييد واتجاه التبسيط ، والباعث عليهما انما هو الرغبة



فى اجابة عدد من المطالب الشعبية ( بما فى ذلك المطالب الجمالى ) بطريقة  
توفر فيها الجودة والرخص قدر المستطاع .

ويتبع المؤرخون ما اعتور كثيرا من أمثال هذه الانواع من ارتقاءات  
عدة متشابهة ، وغالبا ما يسمونها « تطورات » ويبدأ بعضهم بأنواع قديمة  
كانت مختلفة كل الاختلاف عن الانواع الحالية ، من الزولة الى الساعة  
الجديدة . ويتمثل فى تطور أجزاء الساعة ادخال مبتكرات أكثر فعالية  
تؤدى المهمة الأساسية ، وهى قياس الوقت ، الى جانب مبتكرات اضافية  
كذلك التى تدق جرسا للتبيه فى اللحظة المطلوبة . ويتج عن ذلك شئ ،  
أكثر تعقيدا بوجه عام ، كلما أضيفت أجزاء وأجزاء تسير معا بصورة دقيقة  
فى جهاز يعمل فى سهولة . وانا لتلاحظ فى تاريخ الساعة المخترعات  
المتعاقبة كآثقال البكر ، وعجلات الشواكيش ، والبندولات ، والتابضات  
الرئيسية وغيرها ... غير أن الأجزاء القديمة يستغنى عنها بصورة مستمرة  
لأن الأجزاء الجديدة تعمل عملها بفعالية أكثر ، كما أن الساعات الكهربائية  
التي تعمل بتيار متناوب ، تستغنى عن أجزاء كثيرة .

وعندما يصبح شكل نغى مقعدا ومتعا أكثر مما ينبغى ، بينما يستمر  
الطلب على مزيد من مختلف الخدمات ، فإن المنتجين يلجأون ثانية الى  
وسيلة تقسيم الشكل الى عدة أنواع أبسط وأكثر تخصصا تصنع وتستخدم  
كل منها على حدة . فالسيارة كصنف تقسم اليوم الى أنواع مختلفة كثيرة :  
فهناك سيارة الركوب لمختلف مستويات الدخل ، وأنواع مختلفة من  
الأوتوبيس ، وناقلات البضائع الصغيرة والكبيرة ، والجرارات ، والمقطورات  
ودبابات الجيش ، والجيب ؛ والبلدوزر وهكذا . وكل من هذه الأنواع هو  
أكثر تطورا من السيارة القديمة من حيث أنه مهيا بصورة أكثر تحديدا  
لكى يؤدى مجموعة وظائف معينة . ومن ثم فإن الاتجاه السائد نحو

التعقيد يلقي ما يمنعه من انتاج سيارات عملاقة غير عملية ، وذلك بتوزيعه في اتجاهات مختلفة متزايدة العدد ، وكلها يتصل بعضها ببعض كأجزاء من حضارة آلية متطورة واحدة .

والمبتكرات شديدة البساطة ، عندما تصبح دقيقة التخصص ومحددة من حيث الشكل والوظيفة ، فانها تكون مميزة لتكنولوجيتنا العلمية عظيمة التطور ، شأنها في ذلك شأن المبتكرات المعقدة . فمن بين أدوات الجراح توجد مباضع ومجسات وما يشبهها من أدوات خاصة مميزة ، وهي بسيطة كل البساطة في الشكل ، ويخصص كل منها لأداء عملية من نوع خاص . ونمة مثل آخر هو مقياس جوهانسن ، المستخدم في الصناعة الدقيقة لقياس حجم فتحة في نطاق حدود صغيرة جدا من التجاوز . وهو لا يبدو أن يكون قطعة صغيرة مستطيلة من المعدن ، بسيطة كل البساطة ، ولكنه ذو شكل وحجم دقيق معين ، ومصنوع من معدن لا يتغير شكله الا بنسبة صغيرة قدر الامكان . وفي بعض الأحيان تستخدم آلات معقدة جدا لصنع منتجات بسيطة جدا بطريقة رخيصة فعالة : ومثل ذلك تلك الآلات التي تصنع الدبابيس ، والمسامير ذوات الصواميل ، والمسامير اللولبية . وقد يكون المنتج الشديد التحديد بالغ البساطة في حد ذاته ، غير أن مثله لا يطلب أو يصنع الا في حضارة بلغت مستوى رفيعا من التطور في هذا الاتجاه ، وهذا شأن حضارتنا في الاتجاهات الآلية . ومع أن هذا المنتج منفصل عن غيره ومستقل في حركته ، الا أنه جزء لا يتجزأ من هذا المركب التكنولوجي الثقافي الأوسع . ومثل هذا المبتكر المتخصص المحدد يعتبر أكثر تطورا من مبتكر في مثل بساطته في ثقافة ما قبل التاريخ كأداة من الحجر أو عصا من الخشب يمكن استخدامها في وظائف كثيرة ، ولكنها ليست مهيأة بصورة خاصة لأية وظيفة واحدة منها . ومع ذلك فان مبتكرا من المبتكرات يمكن أن يكون ملائما لمدة ووظائف ويظل في الوقت عينه محددا ، اذا روعي في صنعه أن يصلح لكل وظيفة على حدة ولكل الوظائف مجتمعة .

وإذا فحص الانسان أداة أو قطعة بسيطة من صنع الانسان بمفردها دون أن يعرف شيئا عن بيئتها الثقافية ، فانه قد يعجز عن تفسير وظيفتها أو درجة التطور التي تمثلها . غير أن ما يبدو عليها من وضوح الشكل وصفقه هو بوجه عام دليل يبين لأول وهلة بعض التحديد في التصميم الوظيفي . فخط واحد مرسوم ، كالدائرة الكاملة التي رسمها جوتو وهو طفل ، كما تقول القصة المفقولة ، قد يدل على مهارة يدوية فائقة تحت سيطرة عقلية محددة . وضربة واحدة على جرس معبد بوذي ، مليئة بنبغات عالية رخيمة وتذوب ذوبانا بطيئا ، انما تظهر تحكما محسوسا في الصوت لأسباب جمالية بعض الشيء . وهي تتلاءم في سر مع ما يحيط بها من طقوس مرئية وسمعية ، كما تتلاءم مع الفلسفة البوذية ، كرمز للحياة الزائلة . ومع أنها لا تنطوي في حد ذاتها الا على الحد الأدنى من التعقيد ، الا أنها تدل على المستوى التطوري الرفيع الذي بلغه محيطها الفني والثقافي ، شأنها في ذلك شأن زنبرك واحد من ساعة سويسرية دقيقة الصنع .

#### ١٠ - سحر البساطة والاقتصاد . النواحي السيكلوجية

لا تعرض الأعمال الفنية عادة لمثل ما تعرض له الأدوات والآلات من ضغط لكي تكون فعالة . بل على النقيض من ذلك ، فإن اعتبار «الفعالية» و «النجاح» من الشعارات المفضلة في عالم الأعمال وعصر الآلة ، جعل هاتين الكلمتين بغيضتين لدى كثير من الفنانين . غير أن الفن يمكن أن يكون فعالا بطريقته الخاصة ، وإن لم يوصف عادة على هذا النحو . وقد يكون الفن كذلك من نواح تختلف كل الاختلاف عن تلك التي للآلات . فإذا كان الهدف من القصر أن يظهر مكانة صاحبه وثراءه وفخامته ، فإن المغالاة في كثرة أجزائه وزخارفه قد تكون أكثر فعالية في تحقيق هذا الهدف من المغالاة في الناحية الوظيفية الصارمة . ومثل هذا الظاهر

وتضخيم الذات يمكن أن يكون نوعا من وظيفة اجتماعية نفسية ، ويمكن أن يكون كذلك أيضا نوع معين من الجمال وفق مقاييس الأذواق الجمالية السائدة ، ففي بعض الأحيان يحفز الذوق الزخرف المقدر لذاته ، كما هو الحال في المنسوجات الإسلامية ، والفسيفساء ، والقرميد والرسوم على سطح الجص . وفي بعض الأحيان تتجه مستحدثات الزى الى أن تكون ملابس النساء وقباعتهن مليئة بزخرف لا وظيفي ، . فإذا كان الأمر كذلك ، فإن أهداف الجمال الأثوى والجاذبية الجنسية يمكن أن تخدمها هذه الطريقة بصورة أكثر ما يكون فعالية . وأهداف الفن عادة - وخاصة الفن الجميل - لا تخضع لتفكير جلي واضح ، ومن ثم فمن العسير البت في أى الوسائل أجدى لتحقيقها ، ولكن هنا أيضا ينطبق قانون أوكام الى حد ما . فإن أكثر الأعمال الفنية فعالية هو الذى يستخدم بالضبط ذلك القدر والنوع من الصقل الذى يحقق على أحسن وجه النتيجة المنشودة ويتحاشى النتائج غير المطلوبة . وهناك فى العادة نقطة تتحقق عندها أفضل النتائج ، وإذا ما أضيف بعدها تفاصيل أكثر فإن هذه التفاصيل تعطى عائدا متناقصا أو غير مطلوب .

وإذا توفرت فى أحد الابتكرات النفسية صلاحية كاملة وفعالية اقتصادية واضحة ، فإنه غالبا ما يسر المشاهد من الناحية الجمالية . فإن ادراك الانسان لصلاحية الشيء ولمهارة صانعه ، الى جانب الابتهاج الحسى برؤيته وربما فى لمسه واستعماله ، قد تندمج كلها معا فى خلق احساس جمالى موحد . ومن ثم فإن المشاهد صاحب الحساسية قد يعجب بسيف من الصلب فى صندوق من الزجاج يبدو له كامل الانسجام ، وقاطعا ومرنا . حتى اذا لم يكن راغبا فى استخدامه . والجمال الذى ينسب لمثل هذه الأشكال قد ينتقل بعد ذلك الى أى شئ يماثله فى الشكل ، والمادة المصنوع منها ، والأفكار المقترنة به . ففي مستهل القرن العشرين كانت هناك موجة حماس « لأشكال الآلة » فى الرسم والنحت . واقرن هذا الحماس اقترانا وثيقا بالحركة التكميلية التى ركزت على الاشكال الهندسية ، وتمثل فى

الصور الفوتوغرافية التي صورها تشارلس شيلر ، واللوحات التي رسمها لجيه Léger وصور فيها الآلات وكذا مناظر المناطق الصناعية مليئة بالمستطيلات الحادة والاسطوانيات الجامدة ، بل وأجزاء داخلية من بيوت الريف تماثل تلك المناظر من حيث الصرامة والأشكال الهندسية حتى بدون أن تشمل في الواقع رسوم آلات حقيقية . وأصبحت أجزاء الآلة موضع الإعجاب فكانت تعرض في المعارض خلال الثلاثينات . وكانت عيون التحسين ترى في قرص من الصلب أو قطعة من محمل الكريات ( الرومان بلي ) جمالا يفوق جمال منظر طبيعي عتيق غامض ، أو شكل سقيم لاشان ، وبرزت أشكال الآلة والتصميمات الهندسية المماثلة لها في النحت ، والأواني ، والأثاث ، وتصميمات النسيج . وبنيت منازل شبيهة « بآلات للسكن » ، كما مثل الملحنون أصوات الآلة في الموسيقى (كأصوات القطار في القطعة التي لحنها هونيغر Honegger وسماها (Pacific 23) بل لقد كانت هناك رقصات من الباليه تشمل حركات آلة ، لتبين في بعض الأحيان أن تلك الحركات لها جمالها الخاص ، ولتبين في أحيان أخرى أن الانسان عبد للآلة .

واقترنت الأشكال الهندسية والآلة في عقول بعض الناس بالبساطة والاقتصاد والأداء الفعال ، غير أن غيرهم كان يعجب بها لأسباب مختلفة . فتصميم أو منظر لأشكال آلة أو مصنع كان يمكن أن يكون هو نفسه مقبدا دون حدود ، ولم يكن رسم مثل هذه الأشكال « وظيفيا » أو فعلا كما كان شأن الآلة . والحق أن الخطوط المستقيمة والزوايا الحادة اذا ما طبقت على ظهر مقعد ذى مساند ، فانها قد تتنافى مع وظيفة الراحة . وطالب المعجبون بتصميم الطائرة بادخال زخارف مستمدة من الطائرات في سياراتهم وفي أشياء أخرى دون أن تكون لها فائدة في السيارة ، وطلبت الأشكال الانسيابية حيث لا تكون لها وظيفة معينة . ولا شك أنه لا بد من أن يتوفر لدى المرء ادراك للتشابهات الجمالية الأعماق لكي يرى أن الفعالية الوظيفية ليست بالضرورة شيئا مقترنا بالمعدن اللامع أو الأشكال الهندسية

الصارمة . وفي حالة النبات والحيوان تتجلى هذه الفعالية في الأنسجة المساء جذابة الألوان وفي الأشكال المنحنية دون نظام . غير أننا نعيش في عصر تقترب فيه الاختراعات الفعالة بوجه خاص بالآلات المصنوعة من الصلب ، ويقترب فيه العلم البحت بالرياضة والطبيعة . وبحكم هذا الارتباط الذهني فإن الصور المأخوذة من الآلات المصنوعة من الصلب تتجه الى الإيحاء بالفعالية والقوة ، وهي على هذا النحو تكون موضع إعجاب أو ازدراء المرء وفق مشاعره نحو الفعالية والقوة . وبالمثل فإن الرسوم البيانية الهندسية البسيطة توحى بتفكير سليم ، وبمعرفة علمية ، وبوضوح الفكر وقوته ، حتى في نظر شخص لا يفهم معناها الرياضي . ولقد أبدى أفلاطون نفسه إعجابه بتلك الرسوم من الناحية الجمالية في « Philebus » ، وكذلك ورد في كتابات ادنا سانت فنسنت ميلاي أن « أفليدس وحده هو الذي رأى الجمال عاريا » . ولا شك أن الرسوم المتناهية البساطة التي رسمها موندريان ، وأغلبها خطوط ومستطيلات سوداء على سطوح بيضاء ، يرجع الفضل في جاذبيتها الى مثل هذه الاقترانات ، والى إيحاءها بالدقة الواضحة للفكر الهندسي ، وبالاتزان الساكن للقوى في إطار من المعدن المطلي بالمينا . ومن الطبعي أن الرسوم البيانية العلمية يمكن أن تكون معقدة وغير منتظمة الى درجة كبيرة ، ومن ثم فإن تأثيرها الجمالي من المحتمل أن يكون مختلفا .

ورغم أن اعتبارات الفعالية من شأنها أن تعمل على التبسيط النسبي ، إلا أن البساطة المتطرفة نفسها لا تكفل الفعالية ، وليست بالضرورة مقترنة بها . وقد يفشل ابتكار بسيط قصد به أن يؤدي فائدة عملية من نوع ما كما فشلت أجنحة إيكاروس (\*) . ومع أن المقصود منه أن يكسب المشاهد متعة جمالية ، إلا أنه قد يكون من البساطة بحيث لا يجذب أو

---

(\*) إيكاروس : ابن ديدالوس وقد أسرف في التحليق عند فراره من السجن حتى أسى على مقربة من الشمس فذاب جناحاه السميان وسقط في البحر ( ميثولوجيا يونانية ) .

يستبقى اهتمام أى انسان • والاقتصاد فى الفن قد يكون بسيطا أو معقدا ، وهو يعنى أن أى شىء يحاول العمل انجازة ، انما ينجزه بالحد الأدنى من الأجزاء ، والحركات ، والجهود التى تستهلك الطاقة • ومن ثم فان لاعب الجولف الماهر يستطيع فى سر ورشاقة أن يضرب الكرة الى مسافة بعيدة ويصيب الرمى اصابة دقيقة •

وثمة أنواع من الأدب والموسيقى تكون موضع اطراء من أجل ماتسم به من اقتصاد محكم كالهائكو اليابانية مثلا Haiku • وهى قصيدة قصيرة جدا تقتصر غالبا على صورة عاطفية واحدة ، يحاول فيها الشاعر احداث تأثير جمالى مركز مستخدما الحد الأدنى من أدوات التعبير (\*) • وقد حاول اليابانيون احداث مثل هذه التأثيرات فى وسائط كثيرة ، كرسم عود خيزران واحد بفرشاة الحبر ، أو صنع قدح للشاي ، أو تنسيق الأزهار ، أو عزف نغمات قليلة على الناي • وفى مقدور المعجّين بهذا الاقتصاد المقيد المحكم فى الشكل من جانب اليابانيين أن يجدوا صفات مماثلة بعض الشيء فى آنية يونانية للزينة ، أو فى لحن ترتبلى من تأليف باخ ، أو فى مقدمة موسيقية من تلحين شوبان ، أو فى قصيدة قصيرة (سونت) من تأليف شكسبير • وهم يعتبرون لفظى «بسيط» و «اقتصادى» من ألفاظ الاطراء ، أما أضدادهما ، مثل « كثير التفاصيل » و « معقد » ، « شديد الزخرفة » ، « عظيم الفخامة » ، « كثير الكلمات » ، « مطنب » ، فهى من ألفاظ الاستهجان والقدح •

ومثل هذه الأمثلة من الاقتصاد ليست بحال من الأحوال بسيطة كل البساطة فهى صغيرة وبسيطة نسبيا فى جاع مملكة الفن ، غير أن كلا منها ، اذا حلل تحليلا دقيقا ، فانه يبدو شيئا كثيرا فى جيز قليل ، وعالما صغيرا من الظلال الدقيقة والشكل المحدد المنسق • وكان من الضرورى أن

(\*) اشرفت الشمس فجأة على الطريق الجبلى وسط عبر ازهار البرقوق .  
( ياتسو )

تنصرم قرون من التجربة لتعلم الفنان كيف يقول مثل هذا الكثير وكيف يلصق اليه في مثل هذا الحيز الصغير ، وكيف يشذب الكثير مما لا لزوم له بالنسبة لهذا التأثير المعين .

وهناك أنواع معينة من التأثير الجمالى المشود قد تتطلب نوعا مختلفا جدا من الشكل : لا الشكل الهندسى الصارم بل الشكل الوافر الزخرفة ، أو المنق ، أو التسم بعدم الانتظام الشديد . فقدح الشاى قد يراعى فى صنعه أن يبدو فى صورة غير محددة ، وخشنة ، وغير منتظمة . والطريق العلمى الى الفن والجماليات لا يعنى بالضرورة تفضيل الأشكال الآلية ، والصفات الصارمة الجامدة فى الفن ، فإذا كان الانسان مصمما ليدكور يناسب أوبرا ترستان وايزولدى ، وأراد أن يبالغ فى جوها العاطفى الروماتيكى الثقيل ، فما هو أكثر أساليب الديكور فعالية لتحقيق هذا الهدف ؟ وإذا أراد أن يصنع لحنية المسرح خلفية توحى بأن أشخاص التمثيلية عاجزون ، مترددون ، مرتبكون ، مفرمون بمختلف التحف القديمة والزخرفة الرخيصة ، فكيف يستطيع أن يفعل ذلك بصورة أكثر ما تكون فعالية ؟ والتناقض الظاهرى هنا واضح : فالمعجز يمكن أن يوحى به بطريقة فعالة ، والتباوة يمكن أن يوحى بها بطريقة ذكية . وحتى هنا أيضا فان بعض الاقتصاد فى الأساليب يمكن أن يساعد على تحقيق الهدف ، وفى الاستطاعة أن تنقل للمشاهد احساسا بزخرفة مبتذلة زائدة عن الحد باستخدام زخارف قليلة نسبيا من أنواع رديئة حقا بولغ فى سوء تنظيمها .

والفعالية ، فى مفهومها العريض ، هى مجرد النجاح فى انجاز أى شىء يسمى المرء الى انجازه . فإذا تطلب هدفه الجمالى وسائل تختلف اختلافا شديدا عن وسائل الابتكار الآلى ، فان الفعالية الفنية الحقيقية سوف تتطلب استخدام تلك الوسائل ، وحين يهاجم الصوفيون والروماتيكيون فى عنف واستهجان المثل العليا الغربية الحديثة للنجاح والفعالية فانهم يستخدمون هذين اللفظين بمعنى ضيق جدا .



ومع ذلك فإن الروح الفكرية والمنطقية للمعلم من شأنها فعلا أن تنحو إلى تفضيل الأشكال البسيطة الحالية من الزخرف ، طالما كانت متفقة مع الأهداف المنشودة . وليس من قبيل الصدفة أن يونان أثينا القرن السادس والقرن الخامس ، الذين خلقوا العلم والفلسفة ، كانوا يطرون تجنب الشطط في الفن والحياة ، أو أنهم كثيرا ما كانوا يتركون سطوحا واسعة خاوية وغير مزخرفة . ولقد كان هوراس من رأى أبيقور في تفضيل منزل ريفي صغير بسيط على صنوف البذخ الفارسية . والمعروف أن رغبة المرء في أن تكون البيئة التي تحيط به خشنة كل الخشونة كما هي الحال في الأديرة إنما تعبر عن تقشف عام ، وعن تصميم على استبعاد كل ملذات حسية من الحياة . وكذلك فإن معمل العالم ، ومحراب الفيلسوف ، بل ومعرض الفنان إنما تتسم بالتقشف بصورة أكثر اعتدالا ، ودون اعراض عام عن المتع الحسية . وعلى الأقل فإن أمثال هؤلاء الرجال ، خلال ساعات العمل ، وربما في كل الأوقات ، لا يرغبون في أن تلهيهم كثرة التغيرات الحسية ، مهما كانت شائقة . وكلما ازداد فيها عنصر التشويق كانت أكثر الهاء وأكثر تمويقا لأفكار الانسان . وقد لا يجد الشخص الحالم أو المغرم بالجمال بصورة سلبية ، تعارضا في أن يكون محاطا بمناظر وأصوات جذابة ايحائية ، كما هي الحال اذا وجد في قصر فارسي مليء بالزخرف غاص بالموسيقين والراقصات ، غير أن أى انسان يرغب في تنمية اتجاهه الفكرى الخاص ينبغي عليه أن يبعد هذه الأشياء الى أوقات الفراغ ، مهما كان أسفه على ذلك . واذا استلزم الأمر أن يكون ذلك الفن من أبسط الفنون وأكثرها هدوءا وأبعدها عن الزخرف . واذا كان لا مفر من أن يكون محاطا بفن واضح أنه مناف للذوق السليم ، فعليه أن يتعلم تجاهله .

وعندما يحاول الانسان أن ينام فانه ينشد الظلام والهدوء ، وعندما يعتريه المرض ، فانه يفضل الجدران الحالية من الزخرف والأثاث البسيط . وعندما يكون في دور النقاهة فانه قد يستمتع بالزهور وبقليل من الموسيقى

الهادئة أو الحديث الهادئ ، وإذا كان عمل المرء شاقا مرهقا ، فإنه قد يرغب فى أن يخلد الى الراحة فترة من الوقت ، ثم يخرج مساء ليستمتع بنوع آخر من الانارة كعرض موسيقى فى السرح ، والرغبة فى الانارة الجمالية القوية الطويلة انما تجيء وتذهب كما هو شأن الشهوات الجسدية ، وهى رغبة دورية بعض الشيء تحددها حالة الانسان الجسمية والعقلية العامة . غير أن بعض الأفراد يتطلبون من الانارة بوجه عام أكثر من غيرهم كما أن بعض الثقافات تتطلب أكثر من غيرها . وهؤلاء الأفراد يتراوحون بين المتطرفين فى التقشف الذين لا يرغبون فى أية انارة جمالية فى أى وقت ، وبين المتعطشين الى ملاحقة المتعة الذين يصرون على أن يوجدوا أنفسهم فى كل ساعات اليقظة وسط الأضواء ، والألوان ، والموسيقى ، وبين أناس يتحركون ويتحدثون . وكل من هذين الطرفين قد ينم عن وجود مشكلة نفسية باطنية من نوع ما . وفى الحالة الطبيعية يوجد بعض التقلب بين درجات معتدلة من الاستنهاء الجمالى . وفى هذا الوضع تنشأ حالة من التشبع النسبى أو مقاومة الانارة الخارجية تدعو الى تبسيط الفن أو أية مؤثرات أخرى فى البيئة ، أو الى تحاشيها كلية . ومن المستحيل فى بيئة متحضرة أن يتحاشى الانسان الفن كله ، بالمعنى العريض لهذا اللفظ . فالجدار الأبيض الحالى من الزخرف تماما يمكن أن يكون عملا فنيا ، وهذا أيضا شأن الجرس الذى يدعو الرهبان الى الصلاة ، غير أن كليهما بسيط كل البساطة ومتواضع كل التواضع ، كما أن الانسان يستطيع أن يتحكم من الناحية الفنية فى اللغة واللهجة اللتين يتحدث بهما . وبالنسبة للشخص الذى اكتسب تذوقا لما يحيط به فى المنزل والمكتب من أشياء روعيت العناية فى تصميمها ، فإن الفن البسيط المتواضع من المحتمل أن يكون أقل الهاء له من عدم وجود فن عملى على الاطلاق ، وأقل الهاء من الفوضى ، أو الأرض القفر ، أو الطبيعة الموحشة .

وتصل كل دوافع التبسيط التى تناولناها الآن بالضغط الأساسى الذى يستهدف الأداء الفعال ، وهو ضغط كان تاريخه سابقا بزمان طويل

للفن الانساني وللنوع الانساني نفسه • ويعمل هذا الضغط كفرملة تكبح  
الضغط المضاد الذي يستهدف ملء عقل الانسان والبيئة المحيطة به بأكثر  
ما يمكن من أشياء ، كل منها شائق في حد ذاته ، بأشياء معقدة ينظر اليها  
ويستمع اليها ، ويطالعها ؟ ويصنعها ؟ ويفعلها ؟ وبمشكلات معقدة تسترعى  
الانتباه وتشغل الفكر ، وتتطلب العمل في كل لحظة من لحظات اليوم •  
وهو ضغط يتغير تبعاً للشخص والموقف ، ويعمل على ازالة التعقيد في الفن  
وفي غيره ، وعلى اتقاصه وتقييده • ولولا هذا الضغط لغلبننا على أمرنا  
وانتابنا الاجهاد ، وعجزنا عن الاستمتاع بأي شيء أو انجاز أى شيء •  
وبهذا الضغط نواصل افساح المجال لذلك الذي يبدو لنا أكرر الأشياء  
أهمية • وبه نظل نهدم ، وننسى ، وتجاهل ما يعرقل المهمة الرئيسية التي  
نمارسها ، سواء كانت عملاً أو راحة ؟ أو لعباً • ونظل ننسى آلاف الأرقام  
التي لم نعد في حاجة اليها كرقم غرفة الفندق التي غادرها المرء ، وموعد  
القطار الذي ركب • ومثل هذا النسيان أو الاستبعاد من الوعي لا يدل  
بالضرورة على وجود كبت أو صراع عصبي ، لأن الشخص المصعب لديه  
أسباب اضافية تدفعه الى النسيان ، وهو ينسى أو يتجاهل أشياء لا ينساها  
أو يتجاهلها شخص طبيعي • ومن شأن الفريزة وقدرات الادراك  
المحدودة أن نجعل الحيوان لا يلاحظ الا قليلاً من المثيرات التي تنصب  
عليه في حالة اليقظة • أما الانسان فانه يلاحظ أكثر ، ويفكر أكثر ، وهو  
أقل من الحيوان استرشاداً بالفريزة في اختياره • وينبغي أن يكون اختياره  
واعياً وهادفاً ، ومستنداً الى التقييم الذكي على نحو مطرد • وهو يحاول  
المحافظة على توازن مرن بين المعقد والبسيط ، في بيئته ، وفي تجربته  
الباطنية ، حتى يحقق أسمى القيم في نظره تحت الظروف المتغيرة • وليس  
في مقدور المرء أن يكسب الحياة تعقيداً بأكبر قدر من الفعالية حيث يكون  
التعقيد لازماً الا اذا صمم على تبسيطها حيث لا يكون التعقيد ضرورياً •  
وهو في حكمه على هذه الأمور يتلمس الطريق ويتعرض للخطأ •

والرغبة في مزيد من التعقيد أو مزيد من البساطة في الفن تختلف

اختلافا كبيرا تبعا للنمط الثقافى العام وموجات الزى ، كما أنها تختلف تبعا للعمر والجنس ، وللمهنة ونوع الشخصية . وكذلك تختلف حسب أوقات اليوم وحالة المرء من حيث النشاط أو التنب . وقد يمل الانسان ما ينسم بالتطرف فى التعقيد أو البساطة ويطلب المكس على سبيل التباين . ويمكن أن يشد اهتمام تخصصى قوى انتباه المشاهد الناضج عن طريق الجهد اللازم لفهم شكل معقد ، فلا يشعر بأنه معقد أكثر مما ينبغى . فإذا ما تغير اهتمامه فإن حكمه على ما هو متطرف فى التعقيد سوف يتغير معه .

#### ١١ - الحدود السيكولوجية التى تعد من تعقيد الأعمال الفنية

ليس العمل الفنى وسيلة يعبر بها الفنان عن نفسه فحسب ومنفذاً لدوافعه البناءة فقط ، بل هو الى جانب ذلك وسيلة تستثير وتوجه فى المشاهد نوعاً من الخبرة الجمالية . فان أكثر أنواع المنتجات التى تعتبر فنا إنما توجه الى حاسته البصرية ، وإلى حاسته السمعية ، أو الى الحاستين معا ( كما فى الأوبرا ) . وهذه الأنواع تثير وتوجه استجاباته الإدراكية الحسية وما يتصل بها من استجابات أخرى ، كالخيال ، والفهم ، والعاطفة .

وبما أن الفن يوجه الى الإدراك الحسى وإلى الأجهزة النفسية الجسمية الأخرى ، فان عمله تكيفه طبيعة هذه الأجهزة فى المشاهد . فالأعمى لا يستطيع أن يستمتع مباشرة بلوحة من اللوحات ، والأصم ليس فى مقدوره أن يستمتع بسمفونية . وهناك حدود يقررها تركيب العين والأذن الانسانية لمدى الأمواج الضوئية والأمواج الصوتية التى يمكن الاحساس بها ، ومن ثم يتحدد المدى الفعّال للون والطبقة فى الفن . وإذا كانت المؤثرات حادة أكثر مما ينبغى أصبحت شيئاً لا يطاق ، وإذا كانت خافتة أكثر من اللازم عجزت الحواس عن إدراكها . وهكذا فان حدود التطور فى الفن إنما يضمها البنيان العضوى الوراثى للانسان الى حد ما . ويتسع هذا البنيان فى الفرد مع النمو الطبيعى ، وبهذا يزداد فى الفن

مدى التأثيرات التي يمكن ادراكها ورغم أن أعضاء الحس تتغير تغيرا قليلا ، فإن قدرة المخ على تفسير ما تدركه هذه الأعضاء تنمو نموا عظيما . ومن شأن التعليم ، بما في ذلك التدريب الخاص في الفن ، أن يزيد من قدرة الفرد على الادراك ، والفهم ، والتخيل ، والشعور ، والرغبة ، والتفكير استجابة لعمل من الأعمال الفنية . فالطفل الصغير ليس في مقدوره أن يفهم تمثيلية تنطوي على انفعالات تنور في نفوس المراهقين ، والرجل الجاهل يسجز عن تفهم عدد كبير من المراجع التاريخية أو الميثولوجية أو العلمية . وإذا احتوت قطعة من موسيقى الفوجية على أكثر من أصوات قليلة ، أو إذا اشتملت تمثيلية على أكثر من شخصيات رئيسية قليلة وجبكات ثانوية قليلة ، فإن القطعة الموسيقية أو التمثيلية تصبح معقدة الى درجة يتعذر معها على المستمع تتبعها . وقد سبق أن حدث ذلك في الموسيقى البوليفونية في العصر الذي كتب فيه جوهان سيستان باخ « فن الفوجية » . وبالنسبة لأي انسان غير الموسيقي المتخصص ، فإن الطرق التي لا حصر لها في تنويع كل لحن بطرق الكوتراينط في قلب الصورة والانقاص ، وما شابه ذلك - كانت تشكل معضلة عويصة للأذان غير المدربة ؟ فلا تستطيع تتبعها تفصيلا . ومن الجائز أن غير هؤلاء من الناس كانوا يستمتعون باللحن بصورة غامضة أكثر ، كسبيج موسيقي محبوبك يتحرك حركة سريعة ، غير أن الناس كانوا يتساءلون ويتساءلون عما اذا كان هذا التقيد له قيمته . أما الآن فإن أنواعا أبسط من الموسيقى كالخط الميلودي المنفرد بمصاحبة الأصوات أو الآلات . قد أصبح لها استهواء مباشر من الناحية الحسية والعاطفية ، على كل المستويات الاجتماعية .

وبوجه عام ، وإذا تساوت العوامل الأخرى ، فإن الانسان كلما زاد من تعقيد عمل فني ، ازدادات صعوبة فهمه ككل عضوي ، واستيعاب كل أو أكثر تفاصيله والعلاقات المكونة له ، في مجموعها وكل منها على حدة ، كالأجزاء لأي شكل قائم يوحد بينها . وثمة عوامل أخرى تؤثر في سهولة الفهم كأن يكون الانسان قد ألف نوع المادة المستخدمة ، بما في ذلك

الصور الحسية والمعنوية ، هذا بالإضافة الى اهتمام الانسان ، ومزاجه ،  
وحالته ، وببشرته في ذلك الوقت . فاذا عرض عمل فني دقيق وناضج  
ومعقد على شخص لا يستطيع ادراكه وفهمه تماما ، فانه قد لا يفهم الا  
جزءا منه ، شأنه في ذلك شأن طفل صغير يلاحظ قطعة صغيرة في أحد  
أركان لوحة ضخمة من رسم روبنز . وقد يفهم العمل الفني في مجموعه  
بطريقة مبهمه سطحية ، كما هي الحال عندما ينفو رجل أعمال مجهد أثناء  
سفوفية طويلة ، وقد ينصرف عنها كلية اذا وجدها صعبة ومملة على  
نحو بالغ .

ولست صعوبة ادراك الفن وفهمه شيئا يتناسب تماما مع درجة  
تعقده . فالتأثير الكثير في الأجزاء مع القليل من التكامل يجعل من  
الصعب على المشاهد أن يفهم تلك الأجزاء معا ككل . فان العمل الفني أسهل  
على الفهم اذا كان في إطار محدد شامل . وقد يكون عمل فني بسيط صعب  
الفهم لغرابة محتوياته ، أو شكله ، أو أسلوبه ، أو معانيه الرمزية . غير  
أننا نستطيع القول بوجه عام ان تزايد التعقيد يزيد من اجهاد قدرات  
الانسان على الادراك الشامل ، والتفسير ، والتخيل ، والتذكر .

ودرجة التعقيد التي تستحب في عمل فني انما تتناسب على وجه  
التقريب مع التطور العقلي والجمالي للفرد أو الجماعة المعنية ، ومع مزاج  
هذا الفرد أو تلك الجماعة . وكلما صعب فهم عمل فني فهما دقيقا ، زادت  
الحاجة الى حافز أشد يدفع الانسان الى بذل الجهد الضروري لفهمه .  
وقد يكفي دافع خارجي غير جمالي ، كما هي الحال مع طالب يأمل اجتياز  
امتحان . فاذا لم يكن هناك مثل هذا الدافع ، فلا بد أن يعتمد الانسان على  
اهتمامات داخلية جمالية ، كتوفر ذوق نام لنوع صعب من الفن . ومثل  
هذا الاهتمام كليل بأن يحول الصعوبة والجهد الى تحد متشئ مشر ، وإلى  
مران متع للقدرات كما هي الحال عندما يتنافس الانسان مع غيره في  
أحدى الألعاب .

وفي الظروف الحاضرة ، فانا كثيرا ما نفتقر الى الحافز الذي يدفع الى

تفهم عمل فنى معقد • ذلك أن سرعة الحياة الحديثة وكثرة الأشياء التى تتطلب اهتمام الانسان طيلة اليوم الواحد من شأنها أن تفضل الأشكال الهينة المبسطة كمشيلية أو رواية طويلة تركز فى نصف ساعة وتذاع فى الراديو أو تعرض على شاشة التليفزيون • وهناك ضنط مستمر على الرجل الذى ليس من أرباب الفن ، وليس متعلقا بناحية فنية خاصة ، يدفعه الى أن يقصر متعه الجمالية على أشكال بسيطة سهلة يستطيع استيعابها سريعا وسط نشاطات أخرى ، شأنها شأن الشطائر التى يتناولها الأسان فى مطاعم الخدمة السريعة • فلقد انقضى فى البيئات الحضرية ذلك الوقت الذى لم يكن للناس فيه الكثير مما يشغلهم بعد عملهم اليومي ، ولم يكن لديهم الا القليل مما يشد اهتمامهم فى أمسيات الشتاء الطويلة ، وعندما كان فى مقدورهم قضاء ساعات طويلة فى أحاديث يتبادلونها على مهل ، أو فى الاستماع الى قصص البطولة ومغامرات الحب •

ومن شأن ادراك الفنان لاتجاه الذوق الحالى الى الايجاز أن يحد من أى دافع قد يكون لديه الى تكوين أشكال شديدة التعقيد • فإذا لم يفعل ذلك ، فإن الناشر الذى ينشر له ، أو التاجر الذى يتعامل معه ، أو المنتج الذى يتولى انتاج أعماله ، سوف يقوم بذلك عادة بالتسابة عنه ، أو أن النقاد سوف يظهرون خطأه • ومن شأن التعقيد الزائد فى العمل الفنى ، اذا لم يبرره ما فيه من عبقرية واضحة ، أن ينقص على نحو مطرد عدد الجمهور الذى يحتمل أن يكسبه الفنان ، فيقتصر على فئة صغيرة من ذوى الخبرة الذين يتوفر لديهم اهتمام خاص بهذا النوع من الفن •

ومن الناحية الأخرى فإن الفنان عادة يدرك أيضا أنه يجب عليه أن يطور الشكل الى حد ما بحيث يجمع بين شئ من التنوع وشئ من الوحدة ، حتى يجتذب اهتمام من يمكن اجتذابهم من المشاهدين ويبقى على ذلك الاهتمام ، حتى اذا كانوا من صغار الأطفال الذين يعيشون فى الظروف الحضرية الحالية • ( تحتاج الصور المضحكة للأطفال فى الجرائد

الى قدر كبير من المعلومات والقدرة على الادراك ) • وبما أن أذواق وقدرات مختلف أقسام الجمهور تتفاوت من هذه الناحية تفلوتا كبيرا ، فإن الفنان قد يحاول تكيف عمله الفني مع أذواق وقدرات ذلك الجمهور الذى يريده ، فيجعل عمله أكثر أو أقل تعقيدا وصعوبة ، دون أن يصل الى حد التطرف فى هذا أو ذاك •

ونمة عوامل أخرى تؤثر فى الموقف : وأخصها نوع الفن المقصود والظروف التى يمارس فى ظلها أو نوع الوسيلة المقصودة • فبعض أنواع الفن كالرسم ، والموسيقى ، والشعر الوجداني كثيرا ما تعتمد على التأثير القوى المركز الذى ينشأ من رؤية أو سماع شكل فنى صغير دفعة واحدة ، أو فى تعاقب متصل • غير أن الكاتدرائية ، أو المدينة ، أو مجموعة المساكن والحدائق يمكن أن تكون ممقدة بصورة لا حدود لها لأنها ، من ناحية جزئية ، ليس من الضروري أن تشاهد كلها دفعة واحدة • فالإنسان يمكنه أن يعيش معها ، وينمو معها ، ويسير فيها هنا وهناك فى مختلف الأيام ، ويفهمها جزئا جزئا ، بحيث يتعلم فى ببطء أن يدرك تصميمها العام • وفى مقدور المرء أن يدرك تعقيدها ادراكا سطحيا مبهما وبقدر يكفى للاعجاب والاستمتاع بها ، دون أن يجهد نفسه اجتهادا شديدا لكى يستوعبها تفصيلا • والأوديسية من الصعب على الإنسان أن يفهمها فهما دقيقا اذا قرأها أو سمعها مرة واحدة ، ولكنه غير مضطر لأن يفعل ذلك • فابن المواطن الآينى الذى نشأ وترعرع فى أثينا كان من المحتمل أن يسمع مقتطفات منها تقرأ فى مختلف المناسبات ، وبذلك يتفهم شيئا فشيئا بنيانها الكلى ، كما أن كثيرا من أحداثها الهامة كان من الممكن أن يستمع اليها الناس ، كل حدث على حدة كوحداث مستقلة • ومن الناحية الأخرى اذا قصد تمثيلية أو سمفونية معقدة أن تسمع بأكملها فى جلسة واحدة ، فانها تسبب اجتهادا أشد لقدرات الادراك لدى الإنسان • ولقد عرف أرسطو هذه الحقيقة عندما أوصى « بوحدات » أو قيود معينة فى مجال سلسلة الأحداث التى تشكل الأثر الأدبى • ويبدو أن تمثيلات شكسبير كانت



خاصة بالأحداث المركبة وبالشخصيات في نظر المشاهدين الفرنسيين ذوي الأذواق الكلاسيكية الجديدة ، أما المشاهدين المحدثين فقد تعلموا أن يتابعوا تلك التمثيلات بمجهود قليل ، وفي الفيلم الرائج ، حيث تنتقل الأحداث سريعا من منظر الى منظر ، ومن زمن الى زمن ، ومن شخصية الى أخرى ، فانه حتى صغار المشاهدين لا يجدون صعوبة كبيرة في متابعة القصة . ذلك أنهم منذ نموة أظفارهم يتعلمون الآن تفسير تقاليد التكنيك السينمائي السريع .

وكثيرا ما تبسلك فنانا ناشئا طموحا أفكار عظيمة عن عبقرية ، فيغريه أن يصمم تحفة ضخمة تجمع كل الأفكار العظيمة ، وأحسن السمات التي تميزت بها أعمال فنية سابقة ، في عمل هائل واحد . ويكون مثله في هذا مثل رجل يصبو الى طهى أروع صنف في فن الطعام بأن يجمع كل المذاقات الممكنة في طبق واحد ، أو مثل رجل يأمل في صنع أعظم أداة ممكنة بأن يجمع كل أشكال النصل ، والسن ، والمطرقة ، (وبريعة الفلين) في مقبض واحد . ولا شك أن مزايا الوحدة المركبة يعادلها ما هنالك من صعوبة في استخدام ، أو ادراك الكثير من مختلف العناصر معا ، أو الاستمتاع بمثل هذه العناصر . ومن الأسهل على العقل الانساني أن يفهم نفس المواد في مجموعات أصغر وفي أوقات مختلفة ، مع وجود فترات تسح له الراحة والتغير بين كل فترة وفترة . ويفضل الكثيرون أن يكون الانتقاء والترتيب من شأنهم الخاص ، كأن ينتقوا مقطوعات صغيرة في برنامج حفل موسيقى ، أو ينسقوا صورا صغيرة على حائط ، بدلا من أن يرغبوا على قبول مجموعة ضخمة بأكملها من هذه الأشياء .

والحدود السيكلوجية التي تحد من التعقيد في الأعمال الفنية تتسم بأنها كلها تقريبا مرنة ومتغيرة ، فهي تتفاوت من شخص الى شخص ، وتتغير في التطور الثقافي . وفي تاريخ الانسان كثير مما يثبت قدرته على أن يتعلم ، ليس فقط أداء مهام معقدة جدا ، بل الاستمتاع بهذه العملية ،

ومواصلة السعى وراء مشكلات جديدة أكثر صعوبة يتوق الى حلها لما يجده من متعة فى هذا العمل . فيستمتع بعض الناس بحل مشكلات معقدة فى الشطرنج أو الرياضيات العليا كوسيلة لقضاء وقت الفراغ . والفن الصعب فى نظر من يجونه يقدم لهم تحديا مماثلا لبعض الشيء . وقد تتغير الظروف بحيث تدفع على نطاق واسع الى اهتمام عام بتذوق الفن المعقد فى وسائل كثيرة . وعندما يحدث ذلك فإن الفنانين سوف يجدون مايشجعهم على صنع هذا الفن وأدائه .

## ١٢ - التركيز التخصصى ، والحذف ، والانقاص

لكى يتاح المجال لتطور الفن تطورا مستمرا وفق خطوط أصيلة جديدة ، وفى الوقت عينه يبقى حجم وتعقيد كل عمل فنى بمفرده داخل حدود مقبولة ، لا بد من انقاص شئ أو حذفه . ومن ثم فإن كل تطور جديد ، كما رأينا ، يترتب عليه شئ من فقدان تطورات سابقة أو تبسيطها . وكثيرا ما يمكن وصف هذه الظاهرة على أساس العناصر الموجودة فى فن معين . فالتركيز التخصصى على الضوء واللون من جانب الرسامين التأثيريين ، مثل مونيه ، أدى الى عدم توضيح الخطوط التى تحدد الشكل والى تخفيفها ، ومراعاة الشئ نفسه فى الأشكال المجسمة ونسب الفراغ . والموسيقى اللامقامية كموسيقى شونبيرج تؤدي الى التضحية بالميلوديا ذات الأنغام المنسجمة وبالمقام المحدد . والتركيز على التحليل الدقيق للمزاج ، والشخصية ومجرى الفكر فى جيمس وبزوست يؤدي الى بعض التضحية بالحركة الواضحة التى يلمسها الانسان فى الاليزة ، وفى مكبث ، وفى سيرانودى برجرارك ، وتتضمن الاتجاهات فى الأسلوب الى حد كبير مثل هذا التحول فى التركيز من مجموعة من العناصر وأساليب التكوين الى مجموعة أخرى ، الى جانب تطورات جديدة فى المجموعة التى تلقى الآن تركيزا أشد .

ومن المستحسن ، عندما نقارن بين فنان عظيم وبين معاصريه ومن

سبقوه ، أن ندرك ما حذفه أو أنقصه الى الحد الأدنى ، وأن نعرف المواد وطرق تطبيقها التي كان في مقدوره أن يستخدمها لأنها كانت موجودة من قبل ، ولكنه شعر أنها تعوق الأشياء التي كان أشد ما يكون رغبة في أن يعلمها . وبما أن الفن هو عملية انتقاء وتركيز ، فإن له جانب السلبى في نبد بعض الأشياء واحلالها مكانا ثانويا ، دون أن يلحظ الانسان في أكثر الأحيان . وفى الوقت عينه فإن الفنان الواحد قد ينبذ شيئا فى كراهية شديدة ، وهى تمة لولمه المتقد بما يقبله ويؤكدده . غير أن هذا الاعراض ، من وجهة نظر المجتمع المتحضر ، كثيرا ما يكون مؤقتا عابرا . وانه لطور ضرورى فى تقسيم العمل وفى المحاولة التخصصية التى تهدف الى أداء عمل معين على أحسن وجه ممكن ، أن يصرف النظر لفترة قصيرة عن أشياء أخرى لها قيمتها . وقد يجد الحلف فيما بعد وسيلة لاعادة الجمع بين كل هذه الأشياء .

ان ثقافتنا متشعبة بروح العلم التطبيقى والابتكار ، تواقه الى السير قدما الى الأمام وفق خطوط متنوعة . ويريد كل فنان أن يأتي بشيء جديد وأصيل لم يسبقه اليه أحد من قبل أو يقوم به غيره فى الوقت الحاضر . ويتضح هذا الاتجاه فى شدة تنوع فن القرن العشرين ، وفى أساليبه ومذاهبه التى لا حصر لها ، والتى لا يدوم أكثرها الا قليلا ، وفى الفرق الكبير بين فنانيه . فبعض هؤلاء يتخصص فى الخط وحده ، ويحذف اللون ، وبعضهم يتخصص فى اللون فحسب ويحذف الخط ، وهكذا . ويجتاز بعض الفنانين سلسلة من الأساليب التى يختلف بعضها عن البعض الآخر اختلافا جذريا ، والتى تتسم بشدة التخصص ، وينجز أشكالا معقدة وأشكالا بسيطة .

ولقد حقق بعض أساتذة الفن القدامى من أمثال جورجوني وبيتان ، وشكسبير ، وجوته ، وبيتهوفن ، وبرامز ، تطورا أكثر توازنا مما يحاول أكثر المعصرين تحقيقه . وهذا يكسبهم قدرة على أن يجتذبوا فى نواح

كثيرة مختلفة مشاهدا أو قارئاً أو مستمعا له اهتمامات متنوعة بالقدر نفسه .  
غير أن الأساليب الفنية والفردية تتجه بوجه عام الى التباين عن طريق  
التركيز على مختلف العناصر ، والسمات ، ووسائل التكوين .

كذلك يميل المرء ، فى تكوين عمل فنى معين ، الى التفريق بين  
الأجزاء الملموسة ، ومن الطرق التى تحقق هذا الغرض أن يركز على  
أجزاء معينة أكثر من تركيزه على أجزاء أخرى - هذا هو المبدأ  
التقليدى ، مبدأ السيطرة والتبعية . وهو ليس بقاعدة صارمة للفن الجيد ،  
وبعض أنواع الفن لا تتسكك به الا قليلا ، غير أن أكثر الأنواع تسير  
وفق هذا المبدأ الى حد ما . فشجرة معينة فى منظر طبيعي ، أو تفاحة فى  
صورة صامته أو شخصية فى تمثيلية ، أو لحن فى قطعة موسيقية ، يمكن  
أن يركز عليها الانسان بطريقة أو بأكتر : بالحجم الكبير ، أو اللون  
المشرق ، أو الوضع البارز ، أو ارتفاع الصوت ، أو التطوير الأكثر  
احكاما . فمن المناسب أن يظهر بطل التمثيلية مرات كثيرة فى وسط خشبة  
المسرح ، وأن تكشف شخصيته بصورة أكمل عن طريق الحديث والأداء .  
ومن شأنه أن يسترعى اهتمامنا مدة أطول ، فهو يبدو بدرجة أكبر  
« فى ثلاثة أبعاد » ، على حين تسطح الشخصيات الصغرى أو تبسط الى  
مجرد صور ظليلة غير واضحة ، وذلك بدرجات متفاوتة . وانا لنلحظ  
فى « الأوديسية » أن أكثر المتقدمين فى طلب يد بيلوب هم أشبه بأشكال  
الأشخاص فى لوحة تمثل مصارعة الثيران من رسم الفنان جويا ، أو  
تفاحات على حافة لوحة صامته من رسم سيزان ، فلا يمس الانسان وجودهم  
الا على هامش ادراكه . وفى كوتشرتو من تلحين تشايكوفسكى يوجد  
الكثير من الألحان الميلودية الثانوية الى جانب الألحان الرئيسية ، وهذه أقل  
تكرارا وتنوعا من الألحان الرئيسية .

وفى حالة النسيج الخالى من الزخرف ، فمن المحتمل ، اذا تساوت

الأشياء الأخرى ، أنه لا يثير من الاهتمام مثلما يثيره نسيج ملء بمختلف الأشكال الضخمة ، المتباينة ، ومن شأن بساطته أن تجعله ملائماً لمكان ثانوى فى الغرفة كأن يشكل خلفية للصور . وبعض الطرازات والثقافات ، كالاسلامية ، تميل الى زخرفة كل ما تبيحه الغرفة من سطوح وأشياء . وبالمثل فإن الكنائس والقصور الإيطالية فى الجزء الأخير من عصر النهضة وعصر الباروك كثيراً ما كان يفلب عليها الأسراف فى الزخرفة . غير أن الذوق المعاصر يتجه أكثر الى السطوح الفسيحة الخالية من الزخرف والملونة بلون واحد هادئ مع قليل من المساحات الملفتة للنظر هنا وهناك . ومن هذه المساحات ما يكون لوحة ، ومنها ما يكون قطعة من النسيج المزخرف على جدار أو على وسادة . ومن شأن هذه المساحات أن تلفت الأنظار وسط الجدران والأبسطة غير المزخرفة . ويحدث فى بعض الأحيان أن يشتري شخص يفتقر الى الخبرة كل قطعة من الأثاث على حدة دون أن يلقى بالا الى الأثاث فى مجموعه ، ويختار فى كل حالة قطعة مزخرفة لا لشيء الا لأنه يحبها بمفردها . فإذا ما وضع القطع كلها معا اعترته الدهشة من أنها تبدو متضاربة ، وكل منها تنافس الأخرى فى استعراض الانتباه ، بحيث تجعل الغرفة كلها مزدحمة ومزخرفة أكثر مما كان يقصد .

وعندما يجذ الذوق الحالى تبايناً منسقاً بين الملفت وغير الملفت للنظر ، فإن ذلك يدعو الى التبسيط فى وحدات كثيرة من الأثاث كان يمكن لولا ذلك أن يكون تصميمها منمقا كغير التفاصيل . ورغم أن ثقافتنا تتسم بظاهرة التوحيد Standardization فإنها تشجع التوزيع لكى تمشى مع الذوق الفردى ، من منزل الى منزل ، ومن غرفة الى غرفة فى المنزل الواحد . ومن ثم يستطيع صاحب المنزل أو الذى يتولى زخرفته أن يختار تلك الأجزاء من الغرفة وتلك الأشياء الموضوعة فيها التى يريد أن تكون معقدة أو ملفتة للأنظار . ومن هذه الناحية يجيء التصوير فى المقام الأول . فقد توضع فى الغرفة لوحة معقدة غنية بالألوان من عمل فنان جوخ أو

رنوار لكي يكون محط الاهتمام البصرى ، مع مراعاة أن تكون ألوان  
 الغرفة متمشية مع نفس التصميم اللونى على نحو يريح النظر . وكثيرا  
 ما تؤدي وظيفة مماثلة قطع زاوية من الحزف ، والقوش المطلية بالمبنا ،  
 والحرائر . غير أن الجدار يمكن أن يرسم عليه منظر طبيعى جميل أو  
 تصميم مجرد ، كما أن أرضية الغرفة يمكن أن تغطى ببساط فارسى ، اذا  
 كان ذلك مفضلا . وقد يؤدي هذا الى اختيار لوحة أبسط أو أكثر دكا ،  
 أو الى عدم اختيار لوحة على الإطلاق والى انتقاء قطع من السيراميك الداكن  
 الحالى من الزخرف . واذا انعكست على الجدار أو على شاشة التليفزيون  
 مساحة من الصور المثيرة أو الأضواء الملونة فانهما تكون موضع تركيز  
 أقوى ، أما الاضاءة الهادئة فى غرفة ملونة باللون الداكن فمن الممكن أن  
 توضح ما يتخللها من الملامح البارزة والأنماط .

واذا درس الانسان تاريخ فن واحد ، كورق الجدران ، أو الأبنطة،  
 أو الأوانى الفخارية ، فانه يذهل لما هو متاح فى هذا الفن الآن من أساليب  
 كثيرة متنوعة ، ولما فيه من تفاوت كبير بين المنق و غير المنق ، وبين  
 البسيط والمقد . وهذا يدل على مرونة الأسلوب المعاصر ، وعلى مايجرى  
 فيه من تجارب كثيرة مختلفة ، وعلى ما قى نطاقه من تفاعل الضغوط نحو  
 مختلف أنواع الموازنة بين الموضع المقد والموضع البسيطة . وليس من  
 المحتمل فى المستقبل القريب أن تكون هناك زيادة أخرى فى تعقيد أعمال  
 فنية معينة ، بالنسبة لبعض الفنون . ولكن يمكن أن يزداد التعقيد زيادة غير  
 محدودة فى فنون أخرى ، كتصميم مدينة أو وحدة جغرافية أوسع .

### ١٣ - الخلاصة

ان السؤال عما اذا كانت الفنون تتطور ، يتوقف على ما اذا كانت  
 الفنون تنزع الى « النمو » أو « تزايد التعقيد » . ويدل ما لدينا من معرفة  
 حالية على أن هناك اتجاها واسعا النطاق وفق هذا الحط فى تاريخ الفنون ،

فقد أصبحت الفنون أكثر تعقيدا بوجه عام ، ولا يزال تعقيدها مطردا .  
فالفن بوجه عام ، بوصفه جزءا رئيسيا من الحضارة ، قد نما نموا ضخما  
من حيث الحجم والتعقيد . وقد أنتج في القرون الحديثة أنواعا لا حصر  
لها ، كالأوبرا ، والسفونية ، والفيلم الملون الناطق ، والعمارة الحضرية ؛  
وكلها أنواع تفوق في تعقيدها كل أو أغلب الفن الذي أنتجته العصور  
السابقة . وحتى إذا لم تكن الأعمال الفنية الحديثة أكثر تعقيدا ، كل منها  
بمفردها ، فإنها غالبا ما تحتوي على تفاصيل في سماتها وعلاقاتها أكثر دقة  
مما كانت تتسم به الأعمال الفنية القديمة أو البدائية . وكذلك يشمل الفن  
الحديث تنوعا في المحتوى ، والشكل ، والأسلوب أكثر مما كان يشمل  
الفن القديم أو البدائي .

ومع ذلك فإن الاتجاه الى التعقيد في الفن ليس ثابتا أو شاملا .  
فالأعمال الفنية الأحدث عهدا ليست دائما أكثر تعقيدا من سابقتها . وأنا  
لتجد أمثلة من أعمال فنية شديدة التعقيد في الفن القديم والوسيط ( مثل  
الأوديسية وكاتدرائية شارتر ) بينما يتسم بعض الفن الحديث بالبساطة  
الشديدة . وهناك اتجاهات مضادة تقاوم الاتجاه الى التعقيد ، رغم أنه واسع  
الانتشار مصر على البقاء وكثيرا ما تسود هذه الاتجاهات بعض الوقت  
في فنون معينة ، وليس في مقدورنا أن نجزم أى الاتجاهات سوف تكون  
له الغلبة في المستقبل .

وليس من الضروري أن تكون الاتجاهات الى التبسيط ، أو النكوص  
أو التحول علامة على التدهور ، فهناك عوامل اجتماعية وسيكولوجية كثيرة  
تدعو الى تحييد التبسيط . ومن بينها :

- ١ - ضياع ما كان لنوع كالكاتدرائية من مكانة ثقافية ممتازة .
- ٢ - ضغوط نحو تجزئة نمط معقد وإنتاج عناصره كل منها على

حدة .

٣ - ضغوط نحو مزيد من الوضوح ، والفعالية ، والاقتصاد في الفكر والأداء .

٤ - حدود سيكولوجية كامنّة تحد من ادراك الأنشكال المقعدة وفهمها .

٥ - حاجة الى استبعاد بعض نواحي الفن أو وضعها في مكان ثانوي ، كوسيلة الى تطوير نواح أخرى تطويراً أكثر .





## اتجاهات تكوصية في الفن

١ - ارتدادات تنشأ عن كوارث

أنواع قسرية هدامة من اللاتطور لا سيطرة عليها

من مشاهد التاريخ المتكررة اضمحلال الأمم والحضارات وسقوطها، وقد أطلق سبنسر على هذه الظاهرة اسم « الانحلال » ، وهو عكس التطور . وبما أن التطور من وجهة نظره هو التقدم أو التغير الى الأفضل ، فإن الانحلال هو الانتكاس أو التغير الى الأسوأ . وهو يتضمن انهيار افي أشكال من الفن والثقافة كانت من قبل تتسم بالنمو ، والتعقيد والتحديد ، واتجاها الى التبسيط ، واللاحديد ، والفوضى . و «التراجع» عموما لا يعنى تغيرا الى الأسوأ فحسب ، بل يعنى أيضا قلبا في اتجاه التغير ، وارتداد أشكال منه الى أنواع أقدم . ولقد رأينا أن نظرية سبنسر عجزت عن أن تدرك أن التكوص والتبسيط في الكيان العضوى قد يكون مفيدا من وجهة النظر البيولوجية من حيث الصلاحية للبقاء .

ولقد تناولنا من لحظات في مجال تصورينا لنظرية سبنسر ، بعض أنواع التبسيط في الفن التي لا تتضمن بالضرورة انحلالا أو انحطاطا ، والتي تعتبر على النقيض من ذلك مراحل من التطور نفسه ، تسير جنا الى جنب مع التعقيد وتساعد على موازنته . وسوف نبحث فيما بعد بعض حالات من التكوص في الفن تعتبر على النحو نفسه سليمة لا تدهورية .

ولقد كان لزاما علينا لكى نعبّر عن هذه الاختلافات أن نفرق بين «التكوص» بالمعنى المحايد الذى يتضمن أى قلب فى الاتجاه أو ارتداد الى أنواع سابقة ، وبين التراجع بمعنى التدهور . ومهما كان من أمر المصطلحات المستخدمة ، فمن المهم لكى نفهم التاريخ أن ندرك أن الارتداد الى أحوال سابقة ليس بالضرورة تغيرا الى الأسوأ .

وينبغى علينا أن نميز ثلاثة أنواع رئيسية من حركة التكوص فى الفن والثقافة وكلها تتضمن شيئا من التبسيط . وأول هذه الأنواع هو الانحلال واسع النطاق الذى يصيب حضارة متقدمة وفنونها ، كما كان الحال فى سقوط الامبراطورية الرومانية . وهذا النوع من التكوص قسرى ، لا يمكن التحكم فيه ، وهو هدام بصورة طافية ، ويتضمن بعض التكوص الى أشكال أبسط ، غير أن العنصر الايجابى فى هذه الأشكال لا يكفى لأن يرجع على العنصر الهدام .

ولقد زال وجود الكثير من الثقافات الحسبة كجماعات اجتماعية متميزة . ففى بعض هذه الثقافات كالحثية والسكودية ، فنى الناس أنفسهم أو امتنعتهم جماعات أخرى . وحتى اذا هلكوا جميعا فان عناصر هامة من الثقافة قد تبقى عن طريق انتقالها الى جماعة أخرى ، وربما الى الغزاة أنفسهم . ومن المؤكد أن مثل هذه العناصر تتغير تغيرا كبيرا فى عملية اندماجها مع السمات الثقافية الأجنبية ، بحيث يزول النمط القديم من الوجود ككل متميز . وقد يكون هذا هو الحال سواء بقيت أو لم تبقى بعض السلالات البيولوجية كما هو الحال الآن بين شعب المايا الحديث أو كما حدث بين أحفاد المواطنين الرومان الذين عاشوا بين الحرايب بعد أن أتم المدمرون عملهم . ولقد كانوا يسمون أنفسهم «الرومان» . وعاشت قصة الامبراطورية الرومانية المقدسة قرونا ، ورغم ذلك فان الحضارة الرومانية القديمة كانت قد زالت من الوجود ، ومع أن خلفاءها فى الغرب كانوا مدينين لها الا أنهم كانوا يختلفون عنها اختلافا كبيرا .

وفى مثل هذه الكوارث لا تكون هناك مطلقا عودة تامة الى أشكال ثقافية أسبق عهدا . فالوحدات الاجتماعية الصغيرة بعد سقوط روما كانت تختلف عن تلك التى وجدت قبل قيامها ، وتلك الوحدات التى التأت كجماعات غير متجانسة من الباقين الشاردين كانت تفتقر الى ما كانت تسم به الوحدات القبلية والحضرية القديمة من تنظيم وتقليد محبوك قائم على رابطة القرابة ، واتجهت أفكارها الى المجد الغابر دون أن يمتد بصرها الى الأمام . غير أن هناك تشابهات هامة قائمة فى الطريقة العامة للحياة . ففى حقبة التوسع العظيم فى عهد الجمهورية وأول عهد الامبراطورية كان « السلام الرومانى » Pax Romana يكفل بعض الحماية للرعايا المسالين فى بيوتهم ، وللصناع فى حوانيتهم ، وللتجارة النائية بالبر والبحر بما فى ذلك استيراد الأعمال الفنية الخارجية ، ولشيدى المباني العامة العظيمة كالمسارح والحمامات والمعابد . ورغم الحروب الدائمة فى شتى أنحاء الامبراطورية ، فقد كانت هناك مناطق واسعة تتم بأمن نسبي . وقد بقيت هذه المناطق الآمنة زمنا طويلا أتاح لها أن تنسق نفسها تنسيقا شاملا وفق حياة على مستوى اجتماعى عظيم التطور . فكان لها منظمات مهيأة لتدبير شئون الفن ، والتجارة ، والتعليم ، والادارة على نطاق واسع مقدّم . ومثل هذا التطور لا يصل الى هذا المدى تحت زعامة ضعيفة مترددة كذلك التى كانت لدينا فى منطقة البحر المتوسط . ولقد كان من شأن سقوط روما تحت ضربات الغزوات المتكررة والانقلابات الداخلية أن أدى فى النهاية وبصورة قسرية الى تكوّن نحو ما يشبه المراحل الأولى من الحياة الاجتماعية : الى القرية المستقرة التى تعتمد اعتمادا مزعزعا على حماية قائد عسكري ، ( وفى أسوأ الأحوال ) الى القبيلة أو العشيرة الرعوية التى تعيش عيشة الترحال وترعى بعض الأغنام والماشية ، ولكنها تكمل معيشتها بالسرقة تحت امرة رؤساء قبائل لا يصرون طويلا .

أما من حيث الفنون ، فإن كثيرا من ظواهر المراحل البدائية ظهرت بصورة عكسية ، فاختفت الصروح الضخمة العظيمة التى يشتمل فيها الفن

الامبراطورى المعقد المتسم بالرقه والروعة ، وأقيمت المدن الصغيرة الضيقة ذات الأسوار السميكة ، والمنازل والمقابر والكنائس ، كل أولئك أقيم من بقايا المباني القديمة . وركز الجهد على الصناعات اليدوية الصغيرة منفعية أو زخرفية ، كالأسلحة والملابس ، والعملات ، والحلى ، وهى التى استطاع نقلها أو تخزينها فى سهولة فى أوقات الخطر . وكان كل الانتاج الفنى تقريبا يتوقف خلال أوقات الفوضى الشديدة التى كانت تدوم طويلا ولم يكن من المتوقع أثناء اجتياح التبربرين المتكرر لاطاليا أن تكون هناك أعمال كبرى من تخطيطات للمدن ، أو عمارة أو تمثيلات أو شعر أو موسيقى أو مسرح . وكان أغلب المنتجات التى ظهرت من النوع الأبسط الأقل نضجا الذى لم يبذل فيه مجهود يهدف الى التهذيب الجمالى . ولم يعد هناك وجود تقريبا لجماع الانتاج الفنى الذى كان فيما مضى يمر عن الروح الرومانية ، ولا لتطور التراث اليونانى الى شىء أضخم وأكثر فخامة وقوة .

كانت هناك من قبل علامات كثيرة تدل على انحلال داخلى ، وحين تدفق التبربرون على شبه الجزيرة . وكانت روما قد أظهرت خلال عدة قرون عجزا مطردا عن القيام بوظيفتها ومسئولياتها ، وعن أن تظل حية نابضة تقوم بنشاطاتها الاقتصادية الطبيعية ، وعن حماية حدودها من الغزاة وحماية مواطنيها داخل أرضها من الفوغاء المشاغين . ولقد انطوى سقوط روما على خسارة لا نظير لها شملت تطورا ثقافيا متراكما ، ونظما ، ومباني ، وأعمالا فنية عظيمة ، ومهارات وتقاليده ؛ وكثبا فى الأدب الكلاسيكى والمعرفة العلمية . وقد بقى الكثير من الكنوز الثقافية التى انحدرت الى المصور التالية محفوظةا بأساليب ملتوية ، وبطريق الصدفة تقريبا ، تحت أنقاض المنازل ، أو فى ترجمات علماء العرب واليهود .

ولقد سبت الكوارث حدوث نكوصات متكررة فى تاريخ مصر ، والعراق والهند والصين . ففى مصر جاءت عدة فترات من الاقطاع تحت

حكم ملوك مركزيين ضعاف • وبعد موت شارلمان أدى تفكك امبراطوريته الى وجود ممالك صغيرة مستقلة واقطاع تبدل امراؤه • ومن شأن تفسير الأسرار الحاكمة في أغلب الأحوال ألا يثير الكثير من اهتمام المحكومين ، فهم انما يدفعون الضرائب والأنوات لطائفة مختلفة من الطفاة • أما حيث يتج انحلال بالجملة في أسلوب الحياة الجمعى فلا مناص من أن يكون هذا هداما لأشكال الفن المعقدة • ولم يسجل التاريخ في أى مكان من العالم انحلالا ثقافيا بلغ في مداه ذلك المدى الهائل الذى بلغته روما في اضمحلالها وسقوطها •

ولقد حدثت كوارث من هذا القيل في المكسيك ، وتمثلت في الانهيارات المتعاقبة التى اتت ثقافات المايا والطلتك والأزتك • وإذا قارن الانسان بين المعابد العظيمة المنقوشة والمرسومة التى كانت في مدينة تشي تشن اتزا ، وبين أكواخ هنود المايا المحدثين ، سالة بناء المصايد ، فانه يشهد نتائج نكوص ثقافى هائل من المستوى الامبراطورى الحضرى الى مستوى القرية المستقرة •

ولا شك أن قرى من هذا النوع كانت قائمة في العصر الامبراطورى تسير في حياتها وفق أسلوب لا يختلف عن أسلوب حياة القرويين المعاصرين ، فيما عدا ما لدى هؤلاء الآن من مستوردات حديثة ، غير أن الكيان الضخم عظيم التطور الذى كان لأرستقراطية القروسية ، والمعرفة العلمية ، والفن المعقد ، كل أولئك ضاع وانتهى ، ولم يبق منه الا الحطام • وعندما اضمحلت امبراطورية المايا بفعل المرض ، والجسد ، والحرب انتقلت بعض ثقافتها الى غيرهم ووقعت هذه في أيدي الأسبان الذين هدموا الكثير من الفن المتراكم والمعرفة المتجمعة بفعل ما كان يملأ صدورهم من جشع وتعصب دينى • وفي كثير من مناطق الشرق الأقصى والأدنى يعيش الناس اليوم فاترى الشعور فى ظل آثار أجدادهم التى أنتجوها فى عصر ثقافتهم الخلافة • وهم يمارسون بصورة متكررة بعض الحرف على وتيرة

واحدة ، ولكنهم يفتقرون (فى الوقت الحاضر على الأقل) الى قدر من  
الطموح والقدرة يكفى لتطوير أنواع جديدة .

وثمة نكوصات أصغر من هذه طوال تاريخ الحضارة ، وقد حدث  
أحدها فى سقوط الديموقراطية الأثينية الذى أعقبه ارتداد الى الأليجاركية  
نتيجة لانهزام أثينا أمام أسبرطة ومقدونيا وروما . وكان هذا النكوص من  
الناحية السياسية نكسة لتطور النظم الحرة ، غير أن أنواعا أخرى من  
النظام الاجتماعى تطورت بدلا من ذلك . ولم يترتب على ذلك خسارة فى  
القيم الثقافية كذلك التى حدثت عند سقوط روما ، بل استمر الاتساج  
الفنى ، والفلسفى ، والعلمى بصورة نشيطة . ولقد حدث الكثير من  
التدمير كما كان الحال عندما اجتاحت ميسس Mummius مدينة كورثوس ،  
غير أن المهارات ، والتقاليد ، والأنشطة الأساسية لم تعرض للدمار .  
وانتقل أغلب التراث اليونانى سالما مصانا الى تربة جديدة بفضل الترجمات  
التي قام بها لوكريشيوس ، وشيشرون وغيرهما من رجال الأدب ، وبفضل  
أعمال كبار الفنانين اليونان فى إيطاليا .

ولقد بسط المؤرخون القدامى قصة سقوط روما والقرون التى تلت  
ذلك تبسيطا يزيد عما ينبغى . ويجب على المرء أن يتحاشى تبسيط هذه  
الأحداث وارجاعها الى نوع واحد من العوامل هو التدمير الذى قام به  
التيبريون وما نشأ عن ذلك من نكوص فرض قسرا . فمن ناحية لم تكن  
المصور التى سميت باسم المصور المظلمة مظلمة تماما كما كان يعتقد من  
قبل ، بل ظهرت فيها ومضات كثيرة فى مجال الفن والعلوم . ومن ناحية  
أخرى لم يكن تدمير الفن والثقافة من عمل الغزاة التبريريين كلية . ذلك  
أنه خلال القرون التى تلت ارتقاء قسطنطين للعرش دمر الكثير من الفن  
الوثنى - من معابد وتمائيل ، ورسوم ، ومخطوطات وفنون زخرفية تسم  
بسمات وثنية بارزة - دمرها المسيحيون التحمسون الذين كان يعتقد  
الكثيرون منهم أن الآلهة الوثنية كانت من الشياطين الأشرار الذين

يحاولون تضليل نفوسهم • ( أنظر فى هذه النقطة مؤلف جيون ) •  
وتضمن الحط من قدر آلهة اليونان والرومان المتعددة وانقراضها نهائيا مع  
أغلب فنونها - الأدبية والموسيقية والدرامية والبصرية - تضمن ذلك  
انحلالا ثقافيا واسع النطاق على أيدي الرومان الإمبراطوريين أنفسهم •  
وكان لهذا الانحلال جوانبه التكوينية غير أن هذه الجوانب رجح عليها  
جزئيا فى مجال الفن تطور سريع فى اتجاهات مسيحية جديدة •

ويزودنا تاريخ العملات فى هذه الفترة ، من ٥٠٠ الى ١٠٠٠ بعد  
الميلاد ، بمعلومات لها دلالتها عن تطور الأساليب وتحولها • ذلك أن أعدادا  
كبيرة من العملات ظلت محفوظة ، بينما الأشياء الأكبر حجما المصنوعة  
من الذهب والفضة والبرونز كثيرا ما كانت تصهر • وقد نقلت هذه العملات  
فى سهولة الى مناطق نائية وأخفيت فى أحراز ، وبذلك ظلت قرونا مخبأة  
فى أطلال البيوت • وكانت صغيرة وبسيطة فى تصميمها بعض الشيء ،  
وكان من المستطاع تقليدها أو تعديلها دون كثير من العناية على أيدي صناع  
الأقاليم أو الصناع أنصاف التبريرين •

وقد ضمن أندريه مالرو كتابه أصوات الصمت The Voices of Silence  
( ص ١٣٢ وما يليها ) صورة فوتوغرافية رائعة لعملات كلتية وعملات  
غالية ( فرنسية ) رومانية ضربت فى مختلف أجزاء أوروبا بعد الانهيار  
الرومانى ، وهو يرجعها كلها من حيث الموضوع الى العملة اليونانية  
الذهبية الموحدة التى ضربت فى عهد فيليب الثانى ملك مقدونيا فى سنة  
٣٥٠ ق م ، وعليها صورة جانبية من الطراز الكلاسيكى المتأخر لوجه  
الاله هرميز • وقد بين مالرو التفكك التدريجى الذى أصاب هذا الشكل  
فى العملات التى ضربت بعد ذلك بعيدا عن اليونان وروما ، ويقول ان  
صفات جديدة أكيدة للشكل تظهر وسط هذا التفكك ، فأصبح الشكل  
الجانبى للوجه واضحا معبرا ، وتحول الى شكل رأس أسد ، وكذلك تغير  
شكل الحصان وراكبه الى تصميمات قوية غير كلاسيكية توحي بالفن



المعاصر • ويقول مالرو انه من الخطأ أن نصف هذا الفن كله بأنه • فن  
اتكاسي • ، فالفن لا يعتبر متكسا أو ناكسا ( وهو لا يفرق بين  
المصطلحين ) الا اذا جردت الأشكال الموروثة من دلالتها السابقة وأصبحت  
أكثر ظهورا فيه من الأشكال الجديدة المطورة • وهو يرى أن بعض الفن  
الغالي الروماني قد انعكس على هذا النحو حيث أنه تدهور الى مجرد  
علامات كتابية رمزية •

وحتى اذا كان الأمر كذلك فإن المرء قد يتساءل عما اذا كان تقسيم  
شكل قديم تمثلى الى علامات كتابية رمزية يعتبر بالضرورة اتكاسا بالمعنى  
المشين • فمن المؤكد أن ذلك هو رد فعل نحو أنواع قديمة من الشكل  
ظهرت فى عصر الحديد • وعصر البرونز • والعصر الحجري الحديث •  
وكانت فى أغلب الأحيان تركز على الرموز الكتابية • غير أن هذه أيضا  
يمكن تطويرها فنيا • كما هو شأن الحروف الأبجدية القديمة فى الكتابة  
الصينية والمصرية •

ولكى يقرر الانسان مدى النكوص الحقيقى من حيث الأسلوب فى  
عمل فنى فلا بد أن يعرف شيئا عن صناع هذا العمل الفنى • وعن تاريخ  
القبيلة التى صنعتها • وعن علاقات كل هؤلاء بالثقافات الأخرى • والنكوص  
بأدق المعانى • انما يتضمن انحذارا مباشرا تقريبا من النوع الأكثر تطورا •  
وعلى هذا النحو فإن سكان ايطاليا الذين عاشوا طويلا وسط الفن  
الامبراطورى • أمكنهم أن يرتدوا منه الى أنواع أقدم وأبسط • غير أننا  
لا نعرف الا قليل عن مدى تحضر القبائل الكلتية والجرمانية النائية •  
فبعض أفرادها وجماعاتها صبغوا بالصبغة الرومانية تماما • واكسبوا البعض  
بغلاطة رقيقة من الثقافة الرومانية • والى هذا المدى أمكنهم أن يرتدوا منها  
الى ثقافتهم الوطنية الأسبق • والبعض الآخر لم يكن لديهم الا القليل من  
الثقافة الرومانية أو لم يكن لديهم شئ منها • ومن ثم فإنهم لم يفعلوا أكثر

من تغيير تصميم غريب عنهم بطريقتهم التقليدية الخاصة ، فى صنع عملة  
تشبه بعض الشيء العملة الذهبية المقدونية •

وعلى أى حال فإن فكرتنا عن فن ناكس ، بالمعنى غير التقييمى  
الدقيق ، ينبغي ألا تمتد دون عناية حتى تشمل كل شيء صنع بعد الكارثة  
العظيمة على أيدي أناس بعيدين عن مركز الأشياء • وكلما زاد بعد  
الإنسان من حيث المكان والزمان عن مشهد الحوادث الحاسمة ، قل ما يراه  
من ظواهر الارتداد البحتة ، وزاد اختلاط هذه الظواهر بعمليات ظاهرية  
محلية ، وتطورات جديدة ثانوية من النوع نفسه •

٢ - النكوصات الاختيارية الى أسلوب حياة بسيط بدائى آثارها على  
الفنون :

يختلف النوع الثانى من النكوص عن النوع الأول اختلافا كبيرا •  
فهو اختيار الناس فى طرق الحياة الفعلية الأخذ بمجموعة سمات ثقافية  
تميز بها حقبة أسبق • وليس بالضرورة مخربا أو هداما ، كما أنه شيء  
يمكن التحكم فيه الى حد ما ويمكن تغييره الى وضع عكسى • وتمشيا مع  
تعريفاتنا السابقة فانا سوف نسمى ذلك نكوصا أو ارتدادا ، لا انتكاسا  
أو انحلالا •

ومن أمثلة ذلك ارتداد بعض قبائل الهنود الأمريكين من مرحلة  
القرية الزراعية الى مرحلة الصيد والنهب • وقد حدث هذا بنوع خاص  
بعد ادخال الجواد والبندقية ( Linton سنة ١٩٥٥ ص ٥٣ ) • وبطبيعة  
الحال يؤدى هذا التغير بعيد المدى الى هدم بعض فنون المرحلة الأعلى •  
غير أنه يختلف عن التغيرات البيولوجية فى أنه ليس نهائيا ( ص ٢٢ من  
كتاب Roe and Simpson سنة ١٩٥٨ ) •

وثمة نوع آخر من النكوص الاختيارى يختلف عن ذلك بعض

الثى ، وهو يمثل فى رجيل المهاجرين الانجليز ، والفرنسيين ،  
والهولانديين للبحث عن حياة تسع لهم نشاطا جديدا فى مجتمعات صغيرة  
بسيطة فى الدنيا الجديدة . ولقد كان بعض هؤلاء من قبل فلاحين بسطاء ،  
غير أن غيرهم ضحوا بمسرات الحياة الحضرية فى أمة حديثة . ونقلوا  
مهم كثيرا من ثقافتهم التقليدية ، وخاصة فى مجال الدين ، والحكم المحلى  
والفنون النافعة . ولم يخسروا بصورة دائمة ما خلفوه وراءهم ، بل كان  
فى مقدورهم استيراده فيما بعد ، أما الذين لم ترق لهم الحياة فى البيئة  
الجديدة فقد كان فى مقدورهم العودة الى بلادهم المتحضرة . وكان  
اليوريتان قد نبذوا فعلا قدرا كبيرا من الفن الزخرفى الحديث فى بيوتهم  
وكنائسهم ، وبذلك ارتدوا الى التقشف وتسكوا بمثله العليا القديمة .  
كما كان أتباع كلفن *The Calvinists* قد استبعدوا كثيرا من الموسيقى  
الكنسية . وقد احتفظ هؤلاء المهاجرون ببعض روابط العالم القديم ، غير  
أن المستعمرين كان عليهم فى البيئة الصارمة التى واجهتهم فى  
ماساشوستس وفرجينيا ، أن يكونوا جماعات صغيرة تكاد تكفى نفسها ،  
وأن يتجمعوا بعد لحظة انذار واحدة وراء الأسوار لكى ينودوا عن  
أنفسهم . وبمرور الزمن مهد الطور التكويسى لتطورات ثقافية جديدة .

ولا تعنى مثل هذه الحركات بالضرورة أن أفكار الناس أو رغباتهم  
تتجه الى تفضيل الحياة البسيطة القريبة من الطبيعة واعتبارها أسمى من  
غيرها ، فإن أولئك الذين يشاركون فيها لا يتوقون غالبا الى أساليب الحياة  
الهمجية أو القريبة لذاتها ، وقد تكون رغبتهم الرئيسية هى الهرب من  
القيود وأنواع القسر المتبعة التى فى أوطانهم ، والمنور على بقعة ينون  
فيها مجتمعا حديثا متحضرا آخر يتحكمون فيه بأنفسهم . وقد يفضلون  
على ذلك ثورة تحريرية فى بلادهم ، ولكنهم اذ يعتقدون استحالة حدوث  
ذلك ، فانهم يرغبون فى التضحية بوسائل الراحة الحضرية فى سبيل  
الحرية ، ويقبلون بحكم الظروف أوضاعا بدائية تسع لهم نشاطا جديدا ،  
بأمل تجاوزها بأسرع ما يمكن .

وثمة أمثلة مختلفة بعض الشيء تضر بها الجماعات الكثيرة الصغيرة التي أقيمت في القرن الثامن عشر ومستهل القرن التاسع عشر ، مثل جماعة أونيدا Oneida Community وغيرها من الجماعات التي أقامت طوائف الشيكركز والتونيت Shakers and Mennonites . وكانت بعض هذه الحركات نكوصات واعية الى المسيحية البدائية ، وبعضها تجارب في الاشتراكية اليوتوبية . وكان هذان النوعان من المثل العليا متوافقين لأن شيوع الملكية بين المسيحيين القدامى كثيرا ما كان يضرب مثلا . وقد تميزت هذه الحركات بمعارضة المخترعات المستحدثة ، كما كان الحال في القاعدة التي سنها طائفة الأميش Amish في ولاية أوهايو ضد استخدام السيارات . وعندما هاجر أبناء طائفة المورمون تحت زعامة سمث ينج صوب الغرب مارين بمدن صغيرة ، ومزارع ، وأرض بلقع يقطنها الهنود حتى وصلوا الى بدياء يوتا ، كانوا يستلهمون قصة التوراة عن ترحال شبيه بذلك تحت زعامة موسى وإبراهيم ، ويستوحون هروب الشعب المختار من الأسر المصري والبابلي ويحتمل عن أرض الميعاد . ذلك الهروب ، شأنه شأن هروب المورمون ، كان من بعض الوجوه نكوصا من حياة حضرية معقدة الى حياة رعوية بسيطة ، ومن صنوف الترف ، وألوان الفجور والدعارة ، وكلها أمور بغيضة تميز بها المدينة المزدهمة الى مكان يجدون فيه من السلام والحرية ما يمكنهم من عبادة الله تحت النجوم . وما أن حطوا الرحال عند بحيرة سولت ليك حتى توقف طور النكوص الذي تعرض له مذهب المورمون ، وبدأ نمو ثقافة حضرية جديدة .

وكم من أفراد لا حصر لهم لبوا نداء الاعراض عن حياة المدينة ، وعاشوا كالتساك أو كأسرات منزلة في أرض قفر . ولقد اتخذ كثير من هؤلاء لأنفسهم زوجات من أهالي البلاد ، وحاولوا أن يصيروا منهم ، بل بلغ الأمر ببعضهم أن أصبحوا أبناء بالتبني لقبيلة بدائية . ولا تصل الى العالم المتحضر عن هذه التجارب الا قلة من التقارير نسيها ، ومنها تبين أن كثيرا من هؤلاء المهاجرين أصبحوا من السكارى المتسككين على

الشواطىء ، عاجزين عن أن يكتفوا أنفسهم تكيفا بنساء مع أى نمط اجتماعى . ذلك أنه من المستحيل على أى شاب درج على أذواق المدينة الحضرية الحديثة ، ومعتقداتها واتجاهاتها أن يتخلى عن كل هذه الأشياء عندما يذهب من باريس الى جزيرة فى البحر الجنوبى . ولا شك أن كراهيته للحضارة لا تكفى لأن تجعله يفكر ويشعر كما يفكر ويشعر أحد أبناء قبيلة وطنية مهما جاهد فى حماس لكى يسدو واحدا منهم . وقد يستطيع الجمع بين القليل من العناصر المتقاة من تقاليدهم الفنية وتقاليد ، كما فعل جوجان ، ولكنه يظل دائما دخيلا غريبا الى حد ما على الجماعة البدائية .

وقد لا يترك الفرد بلده على الإطلاق ، وينكس بمفرده الى الحالة البدائية ، كما فعل ديوجينز حيث روى عنه أنه عاش فى برميل ، وبذ كل نساء ، الحضارة وتقاليدها ، وحاول أن يبين أن حياة الحيوان أفضل من حياة الانسان . ولا شك أن قليلا من الناس لديهم من الشجاعة ما يمكنهم من القيام بهذا الدور فى نبات ، غير أن كثيرين يتظاهرون بأنهم أبناء الطبيعة ، وخاصة فى مجتمعات تسم بالتسامح نحو الناس كمجتمعات باريس ولوس انجلس .

ولقد أظهرت فنون جماعات المستوطنين الأوائل التى عاشت فى المستعمرات وأماكن النشاط الجديد اتجاهها قويا الى التبسيط ، مخلفة وراءها فى العالم القديم ( أوروبا ) التقاليد العظيمة المتمثلة على نطاق واسع فى العمارة ، وتخطيط المدن ، والرسم ، والنحت ، والأدب ، والموسيقى ، والمسرح . واستعاضت عنها بصناعات يدوية نفعية بسيطة ، ورسوم ونقوش ساذجة ، ونغمات ترنيمية ينشدتها الناس سويا . وكان الكتاب المقدس هو فى أكثر الأحيان النوع الوحيد من الأدب لديها . أما اليوم فقد سهل دخول الآلات ووسائل الحياة الحضرية فى البقاع الجسرداء ، وازدادت صعوبة الهرب من الحضارة المنتشرة فى كل مكان .

وهنا يتور سؤال • هل يتضمن الفن النكوصى الذى من هذا الطراز الثانى تدهورا من حيث النوع ؟ ان النقاد والمؤرخين يطرون نماذج متفاعة من الصناعة اليدوية التى قامت فى المستعمرات ، كما تتجلى فى المنازل ، والأثاث ، والأواني الخزفية ، والأدوات المعدنية ، والمنسوجات ، ابتداء من نيو امستردام الى منطقة خليج ماساتشوستس قبل سنة ١٧٠٠ • وقد قام بصنع بعض هذه الأشياء صناع يفنقرون الى الحذق والمهارة ، وصنع البعض الآخر فنانون يتسمون بالحساسية الفنية • ويمتدح الفنانون فى أحسن القطع التى من هذا النوع ما تتصف به من بساطة وقوة فى أداء وظيفتها ، ومن أمانة ومثانة فى تصميمها ، كما يمجهم فيها أنها صنعت بأسلوب تبدو فيه شخصية الصانع مباشرة ، اذا قورنت بالمنتجات العادية التى تصنع فى المدينة • أما الفن الصناعى الذى ظهر فى المستعمرات الأمريكية فى أواخر القرن الثامن عشر فى المدن الشرقية ، فهو من نوع مختلف ، حيث لم يعد يعبر عن حركة نكوصية تبعد عن الثقافة الأوروبية ، بل كان تعبيرا عن تطورات محلية جديدة ، تفذيتها بصفة دائمة نماذج مستوردة من المواسم الأوروبية •

### ٣ - البدائية فى الفن • أخيلة النكوص الى البساطة • احياء الأساليب العتيقة والبدائية :

هناك نوع ثالث من النكوص الثقافى يحدث فى الفن والأخلاق ، وهذا أيضا يعتبر اختياريا وقابلا للانقلاب • وهو محدود النطاق ، ولا يتضمن عادة محاولة صريحة لهدم الحضارة الحديثة كلية أو الهروب منها ، ولا يؤثر الا فى جزء - بل وفى جزء صغير - من حياة الأفراد • ومقابل كل فرد أو جماعة تخلصت عن الحضارة واتخذت لنفسها حياة بدائية كان هناك ملايين من الناس يحلمون بأن يفعلوا المثل ، ولكنهم لم يفعلوا ذلك قط • ولم يترك أمثال هؤلاء أثرا قويا على التاريخ الا عندما عبروا عن أحلام التمنى هذه ونقلوها الى غيرهم بوسيلة أو ايماء خارجية

من نوع ما • وعندئذ لم تعد هذه الأحلام مجرد أحلام ذاتية ، بل أصبحت عملا صريحا يستطيع التأثير على حياة الآخرين ، ويشكل جزءا من الحضارة المعاصرة نفسها . وتشمل التعبيرات الظاهرة عن البدائية تعاليم واصلاحات دينية وأخلاقية • وإذا ما نفذت هذه التعاليم والاصلاحات فعلا ، فانها تنسب الى النوع الثانى من النكوص ، الذى ناقشناه فى الفقرة السابقة •

وقد اتخذت البدائية فى مختلف الفنون أشكالا كثيرة ودرجات كثيرة من النكوص • وهى حركة تقنع على المستوى السطحي ، بأخيلة عن الحياة البدائية والحب البدائى بعيدا عن الأعراف المتحضرة • وقد يتم التعبير عن هذه الخيالات فى القصة ، أو الشعر ، أو الصورة ، بأسلوب وتكنيك حديث حضري أكاديمي تماما • ومثل هذه الخيالات الهروبية تتناول شبابا ينعمون بالسعادة فى بيئة بدائية خشنة • وهناك اتجاهات أكثر نكوصا تماما تظهر : ( أ ) فى استخدام أساليب ، وطرائق فنية وأدوات تنسب الى عصر أسبق شأن المصنوعات البدوية العتيقة التى صنعها الفنان والشاعر الانجليزى وليم موريس ، ( ب ) فى استخدام أو تطبيق أساليب قديمة واقعية كذلك التى تشاهد فى فن النحت الافريقى ، ( ج ) فى السمات الأسلوبية التى توحى إحياء مجردا باتجاه وحتى أو طفولى كالتهور أو روح التدمير ، وربما حدث ذلك دون وجود أى شئ بدائى أو أى أسلوب قديم •

وفى قصتي روبنسن كروزو وأسرة روبنسن السويسرية

Robinson Crusoe and Swiss Family Robinson لا نرى الا نكوصا جزئيا ، فقد أشبعت هاتان القصتان الذوق المعاصر الذى كان يهوى خيالات المغامرة تحت ظروف بدائية ، وكان النكوص الخيالى فيهما لا اراديا ونتيجة لتحطم سفينة ، ولم يتحول الأوروبيون فيهما الى أفراد من السكان الوطنيين بل احتفظوا بأسلوب حياتهم المتحضر قدر الامكان تحت الظروف

الجديدة • وفي قصص هرمان ملفيل (Omoo, Typee) وغيرهما نرى الأوروبي يزور مجتمعات بدائية غريبة كسائح أو بحار ، ويستمتع بحسانها وغرامياتها غير التقليدية دون أن يتخلل عن عقلية المتحضرة • وبعد ذلك ، وخاصة في القرن العشرين أصبحت قصص التكويس الخيالية أقل جنوحا الى وصف الحياة الخشنة السعيدة بل أبرزت ، كما رأينا ، اتجاهات الانسان الارتدادية ، وما يكمن فيه من وحشية وروح تدميرية •

أما أخيلة الحياة البدائية التي ظهرت في العصر السابق للروماتيكية فقد امتزجت بتفاصيل معاصرة ، كما في الصور التي رسمها أساتذة عصر النهضة الايطاليون ، والفنانان بوسان وكلود لوران للحياة التي ورد وصفها في التوراة ، وظهر فيها الرعاة يرتدون الأزياء الفلورانسية أو العباءات الرومانية • ولقد انقضى زمن طويل قبل الوصول الى فن جوجان الذي أظهر البدائين لا في صورة أكثر واقعية فحسب ، بل في أسلوب أقرب الى الأسلوب البدائي • وفي القرن الثامن عشر كانت أخيلة الحياة البدائية في الدراما ، والقصة ، والشعر الوجداني ، والرسم ، والموسيقى ؛ تلقى حظوة لدى البلاط الفرنسي • وقد أدى اللهو التزواني الذي اشتهرت به ماري انطوانيت وحاشيتها الى بناء أكواخ لحلب الأبقار ، والى ارتداء أفرادها ملابس الفتيات اللاتي يحلبن الماشية وملابس الرعاة ، ومحاكلتهم في تصرفاتهم ، وكان من شأن هذا كله أن صنع تاريخا فنيا ، وعبر بصورة تمثيلية عن الخيالات التي تخيلها الفنانون الفرنسيون واتو ، وبوشيه ، وفراجونار عن الحياة الريفية الخشنة ، ورسموها بأسلوب الروكوكو التصويري •

وبالمثل فإن بيوت الشاي الصغيرة بطقوسها وشماثرها والتي كانت تملكها طبقة الساموراي اليابانية ، وهي بيوت قصد بها أن تكون بسيطة خشنة تحاكي في خشونتها ( طاسات ) الشاي التي تستخدم في الحفل نفسه ، والتي روعي فيها أن تكون خشنة المظهر ، هذه البيوت كانت تعبر



عن نكوص رمزى • ولم يكن ذلك مجرد لهو ، بل كان مجهودا للتعبير عن التعقيدات المتعبة التي يحتمها الواجب والذوق الاجتماعى الحضري ، عن طريق الرجوع الى الطبيعة بطريقة تريح الأعصاب وتسم في الوقت عينه بأسلوب فني • وكذلك فإن الفيلسوف الصينى لاوتزو وتقليد الفلسفة الطاوية ، والصوفيون الصينيون وأبناء طائفة زن Zen \* الدينية اليابانية ، كل هؤلاء كانوا يدعون الى الهرب من عرف القصور الذى يراعى فيه الأدب المتكلف ، ومن المعرفة المرهقة ، ويحضون على العودة الى البساطة البدائية ، والاستقامة ، والنشاط • وقد أثرت تعاليمهم تأثيرا عميقا فى فن الشرق الأقصى ، ومن ثم فإن الفنانين الصينيين فى عهد أسرتى سونج ويوان عبروا عن عدم استساغتهم للحضارة ( وخاصة تحت حكم غزاة المغول ) برسوم رائدة وأشعار غنائية وجدانية عن الحياة الريفية • وكذلك عبر ثيوكرىسوس ، وفرجيل ، وهوراس ، ولانجوس ( فى قصة Daphnis and Chloe ) \*\* فيما كتبوا من أدب عن أطوار أخرى من هذه الرغبة المتكررة فى الهروب من المظاهر الحضرية المصطنعة ، وفى العودة الى الأحراش والحقول كزراعة وراعيات بسطاء يتمتعون بالعشق والغرام • وبالنسبة لسكان المدينة المصرية فإن صيد الحيوان والطيور والأسماك مما يعتبر تسلية لقضاء وقت الفراغ هو نكوص فى قالب اللهو الى ما كان فيما مضى حرقا ضرورية • أما ألعاب التافس بين الفرق الرياضية التي تمثل مختلف المدن فإنها إعادة تمثيل رمزية لما كان يدور فيما مضى من قتال بين دول المدن المستقلة ، توجه فيها الآن مشاعر الولاء والمنافسة نحو مسالك بريثة • ومن الناحية الأخرى فإن مغزل غاندى لم يكن لعبة أو هواية ، بل رمزا جادا للرجوع الى الأساليب الصناعية البدائية •

(\*) كلمة Zen اليابانية تعنى التأمل الدينى وهى مأخوذة من كلمة Ch'an الصينية ، ومنها اشتقت طائفة التصوفيين الصينيين اسمها • ( الترجمة )  
 (\*\*\*) (دافنيس) شاعر مقلد يقول الاسطورة اليونانية أنه أول من وضع الاشعار الرعوية و ( كلويه ) راعية كانت تنشد الاشعار الرعوية • ( الترجمة )

ولقد عبر الأدب المصرى القديم عن قدم التشوق الى ما مضى من  
أيام حلوة ، عندما كانت الآداب والأخلاق طاهرة نقية ، وعندما كان  
مسلك الأطفال حميدا ، فقال الشاعر :

ذهب الأمل ،

وطنى العنف على الناس أجمعين •

الى من أتحدث اليوم ؟

ان الناس لا يعاملون غيرهم اليوم كما كانوا يعاملونهم\* بالأسس

وقد عبر الشاعر الانجليزى هنرى فون Henry Vaughan \*\*  
فى القرن السابع عشر عن اتجاه مماثل حيث قال :

كم أتوق الى العودة والرجوع

لأطرق ثانية ذلك الدرب القديم

حتى أبلغ مرة أخرى سهلا

غادرت فيه لأول مرة قطارى العظيم

من الناس من يحبون خطوا الى الأمام

ولكننى أهوى خطوات تعود بى الى الوراء •

ولقد سبق لنا أن لاحظنا العلاقة بين مذهب البدائية وبين النظرية  
القديمة التى كانت تقول بوجود عصر ذهبى قديم سادته الهناءة والبراءة وسقط  
بعده الانسان فى وهدة الجريمة ، والمرض والحرب • وكذلك لاحظنا

---

(\*) من تميدة كتبت فى عهد الملكة الوسطى وعنوانها :

Dispute of a man with his soul

ترجمة T. Prideaux, J. Mayer فى كتاب عنوانه Never to die ( نيويورك

١٩٢٨ م ٧٠ ) •

(\*\*) انقبها توبنى فى كتابه A Study of History الفصل السادس من ٥٠٥

العلاقة بين هذا المذهب وبين العقيدة العبرية المسيحية القائلة بخروج الانسان من جنة عدن . ومن الناحية التاريخية ، فإن هذه المعتقدات كانت مناقضة لنظريات التقدم والتطور التي نادت بأن الانسان ارتقى من حالة وحشية سابقة لا تتسم مطلقا بالهناة أو البراءة . ومن ثم فإن حركات احياء مذهب البدائية هي الى حد ما تكوص الى نظريات قديمة عن التاريخ سابقة لعصر العلم . ومن المؤكد أنها مضادة لمذهب التطورية الذي قال به سنسر ، والذي كان التقدم والتطور فيه مرتبطين ارتباطا وثيقا باطراد التقدم ، بينما كان التبسيط مرتبطا بالانتكاس والانحلال . ومع ذلك فإن مذهب البدائية المعتدل لا يتنافى مع أفكار القرن العشرين عن التطور والتقدم ، تلك الأفكار التي لم تعد تعتبر أن التطور والتقدم سارا من حالة بدائية الى حالة أكثر ارتقاء على طول خط واحد ، بل انهما اشتملا على كثير من التغيرات في الاتجاه . وقد توجد من بين هذه التغيرات حركات صفرى الى الوراء تهدف الى استعادة قيم مفقودة ، وبذلك تصحح العملية التطورية دون أن تقلبها قلبا كاملا .

وثمة أسماء مختلفة أطلقت على مثل هذه الحركات التكوصية . « فمحاكاة القديم ، Archaism انما تعنى أى ارتداد واع الى طراز أسبق أو أية محاكاة لهذا الطراز ، كالعودة الى طراز العصر الذى يطلق عليه اسم العصر العتيق فى النحت اليونانى والرسم على الأوانى . ولا شك أن الفن الذى يحاكي القديم يختلف عن الفن القديم الأصيل . « والبدائية » Primitivism انما توحى عادة برجوع أكثر الى المرحلة القبلية أو الهمجية فى الثقافة والفن . أما « التأسل » Atavism فانها توحى بانقلاب الى الوحشية أو الحيوانية .

ويعرف لفجوى Lovegoy وبس Boas عقيدة البدائية الثقافية بأنها « اعتقاد أناس يعيشون فى حالة ثقافية معقدة عظيمة التطور نسبيا بأن حياة أكثر بساطة وأقل تكلفا وتزمتا بكثير ، من كل النواحي أو من

بعضها ، هي حياة أحب الى النفوس \* . وهما يفرقان بين البدائية الزمنية وبين البدائية الثقافية ، فالأولى تقرر أن أفضل حالة وجد فيها الانسان كانت في الماضي البعيد ، وتبث أملا ضعيفا في تحسن مقبل عن طريق استعادة الانسان لما فقدته . أما العقيدة الثانية ( التي يمكن أن تقرر بالأولى ) فهي تبرم المتحضرين بالحضارة أو بسمة هامة منها . ويرى المؤمن بعقيدة البدائية الثقافية أن نموذج السمو الانساني والسعادة الانسانية يمكن أن ينشد في الوقت الحاضر في أسلوب الشعوب البدائية الحالية التي تزعم أنها شعوب « متوحشة » . وترجع أصول بعض الأفكار الأساسية التي يتضمنها مذهب البدائية الحديثة الى زمن تاريخي عريق القدم ، ومن هذه الافكار: نبل الرجل الهمجي ، تفوق الحيوانات ، الحياة البسيطة كمثل أعلى في فلسفة أبيقور . ( لفجوى وبوس . فصول ٤ و ١١ و ١٣ ) .

ولقد حلل روبرت . ج . جولد ووتر أنواعا كثيرة من البدائية في الرسم الحديث ، كما حلل كثيرا من اطراء النقاد لها . ووجد في هذه الرسوم وفي هذا الاطراء افتراضا مشتركا مسلما به \*\* . وهو « أن المظهريات ، سواء كانت مظهريات جماعة ثقافية أو اجتماعية ، أو مظهريات السيكولوجية الفردية ، أو مظهريات العالم المادي ، هي أشياء متشابهة معقدة ، وبهذا الوصف فهي غير مرغوب فيها . ومن المفروض أن النوص الى الأعماق سوف يكشف عن شيء بسيط له من الناحية العاطفية تأثير أقوى من تأثير التنوعات السطحية . كما أن البساطة والتزام القواعد الأساسية هما « أشياء لها قيمتها في ذواتها ولذواتها » . ويستطرد جولد

---

(\*) انظر Primitivism and Related Ideas in Antiquity تأليف G. Boas, A.O. Lovejoy ( بلنيمور ١٩٢٥ ) ص ٧ ومن البدائية في مختلف العصور ، انظر مؤلف G. Boas : The Happy Beast in French Thought of the Seventeenth Century ( بلنيمور ١٩٢٢ ) ، وكذلك مؤلف M.S. Rostvig : The Happy Man ( مجلدان : أوسلو ١٩٥٨ ) .

(\*\*) انظر Primitivism in Modern Painting ( نيويورك ١٩٢٨ ) ص ١٧٢

ووتر قائلا ان هذا الافتراض المسلم به هو « أن الانسان كلما اقترب من الماضي - من الناحية التاريخية أو السيكولوجية ، أو الجمالية - أصبحت الأشياء أكثر بساطة ، ولأنها كذلك ، فهي أكثر تشويقا ، وأكثر أهمية ، وأكثر قيمة ، »

ويبدو أن أى شخص يبدئ نظرية التقدم ويسلم بأن الفن والحياة كانا فى ماضى الأيام أفضل منهما الآن ، لا بد له بحكم المنطق أن يستتبع أن التكوصات يمكن أن تكون شيئا حسنا . وفى الواقع لزام عليه أن يعتقد أن التكوص هو الطريق الوحيد الى التحسن . ومع ذلك فالأمر ليس كذلك ، ذلك أن بعض من اشتهروا بين فلاسفة التاريخ الحديثين بشدة التشاؤم أمثال سبنجلر وتوينبى ، رغم تعريضهم بالكثير مما يراه الانسان الغربى تقدما على أساس أنه وهم باطل ، ليس لديهم كذلك ما يطرون به الحركات التكوسية . فهم يعتبرون أمثال هذه الحركات مجرد أعراض للتدهور والانحلال ، أو قل أنها دليل على أن ثقافة من الثقافات قد هربت وقاربت التفكك . وهم يعنون بذلك ضمنا أن أمثال هذه الحركات لاستعيد قيما مفقودة ، بل هى محاولات غير مجدية تهدف الى هذا الغرض ، شأنها شأن المحاولات المحزنة أو المضحكة التى يبذلها رجل عجوز لكى يفعل ما يفعله عاشق فى ربيع العمر . يقول سبنجلر : « ان ( الرجوع الى الطبيعة ) الذى بدأ يشعر به ويدعو اليه مفكرون وشعراء من أمثال روسو وجورجياس ، ومعاصروهما فى ثقافات أخرى ، انما يكشف عن نفسه فى عالم شكل الفنون كحنين مرهف واحساس باطنى \* بالنهاية ، » ويعرف توينبى مذهب محاكاة القديم بأنه « محاولة الرجوع الى حالة من تلك الحالات الأكثر سعادة التى كلما باعد الزمان بيتنا وبينها ، اشتدت حسرتنا عليها فى أوقات الشدائد ، وربما ازدادت مثالتها فى أعيننا دون

سند من التاريخ » . وبعد أن يقلل توينبي من شأن الأمثلة التي تجلت فيها هذه الحركة في الفن ، كحركة احياء الطراز القوطي التي خربت عمارة القرن التاسع عشر ، « والمحاولة العنيدة المتحرقة » التي تهدف الى احياء اللغات الميتة ، فانه يخلص الى أن جوا من الفشل أو العبث يحيط بهذه الحركات كلها . والسبب في ذلك أن صاحب مذهب محاكاة القديم انما يحاول التوفيق بين الماضي والحاضر ، وهما « ضدان لا يتفقان \* » .

ولقد أجرى جيمس بيرد James Baird دراسة في البدائية الأدبية وله فيها رأى أفضل فهو يقول « ان البدائية الجمالية هي عقيدة تتبع بصورة حتمية من حالة افلاس ثقافي » . ومع أن المجتمع قد يكل ويقتى ، « الا أن ابداع الفرد يبقى ويدوم » . وعندما توضع رموز جديدة مكان رموز قديمة ، كما هو الحال في ابدال الرموز « البائدة » للمسيحية البروتستانتية ، فهناك بالضرورة « نكوص الى أشكال ابتدائية مضادة للأشكال المتحضرة » . والنتيجة ، كما تجلت في استخدام هرمان ملفل Herman Melville لرمزية شرقية وبولينيزية بصورة خلاقة ، يمكن أن تكون فنا له أهميته ، و « تأكيداً جديداً \*\* للحياة » .

في الواقع أن البدائية يمكن أن تحقق هذه القيم الايجابية ولو أنها لا تفعل ذلك دائماً ، حيث يتوقف الكثير على أي العناصر القديمة تحاول البدائية احيائها ، وهي لا تتبع دائماً من افلاس ثقافي فعلي ، بل يكفي لتحريكها أن بعض الأشخاص يمتقنون ثقافة معاصرة ، ويمتقدون أنها أخفقت ، ويريدون احياء ثقافة مختلفة . وأولئك الذين يرون أن الحضارة التكنولوجية الحديثة قد فشلت لم يقيموا الحجة على سلامة دعواهم ، غير أنه من المؤكد أن الرموز الفنية للمسيحية قد فقدت بعض جاذبيتها ،

---

(\*) انظر A Study of History ( المجلد الاول . طبعة نيويورك سنة ١٩٤٧ )

ص ٥٠٥ - ٥١٥ .

(\*\*) ص ٣ وما يليها من Ishmael ( بنسبوم ١٩٥٦ ) .

واصبح الانسان الحديث يشد غيرها ، وليس من المحتمل أنه سوف يجد لها بديلا وافيا فى التراث الشرقى أو البوليسى .

أما من حيث أن أية حركة تكوصية تستطيع اطلاقا أن تتجج فى انتاج فن جيد ، فهذه مسألة تقييمية أخرى ، ليس فى مقدورنا أن نتاولها الا فى ايجاز وبصورة عابرة . فان أولئك الذين يعجبون بالبداية ، كما تمثل فى رسوم جوجان ، يشعرون أن مثل تلك الحركة تستطيع أن تتجج فنا جيدا ، بل وتفضل ذلك . ومن الممكن أن تكون هناك آراء مختلفة ، وينبغى ألا يسلم ، دون دليل أوفى ، أن مثل هذه الحركات هى حركات لا مناص من أن تكون دائما عديمة الجدوى ، أو بائولوجية ( مرضية ) ، أو علامات تدل على الشيخوخة . ومع أنه صحيح أن كبار السن من الناس ، شأنهم شأن الحضارات القديمة ، كثيرا ما يخون الى الماضى البعيد عندما كانوا فى ربيع الحياة ينمون بالقوة والنشاط ، غير أنهم ليسوا الوحيدين الذين يتوقون الى الماضى أو يريدون استعادة شئ طيب فقدوه ، وإذا كان هذا هو شعور الانسان ، فليس من الضرورى أن يكون ذلك دليلا على مرضه ، وخاصة إذا كان يعيش فى زمن مليء بالمناعب ضاعت فيه فعلا قيم هامة . فعندما كان الوندال يجتاحون روما ، ويسلمون فيها نهبا وتقتيلا ، لم يكن من أعراض المرض أن يرغب الناس فى رؤية روما وقد عادت الى سابق قوتها . وعندما يبدو فن معين وقد وصل الى طريق مسدود ، وأنه قد استنفد امكانيات خط معين من التطور ، وأنه يبحث عن مصدر الهام جديد ، فليس من غير المعقول أن يفحص الفنان ماضى ذلك الفن ، لكى يتبين ما اذا كانت بعض التجارب الأقدم جديدة بأن تسترجع وتدفع الى الأمام خطوة أخرى . وقد يكون من الأمور السليمة والبناءة الارتداد اليها على سبيل التجربة ، كنقاط بدء ، ولكن بشرط ألا يتم ذلك الا على أساس الانتقاء وفى اعتدال . فان الاتجاه الكوصى يصبح منطوقا وغير سليم ، بالنسبة للفرد أو الجماعة ، اذا بولغ فى الحين الى الماضى ،

واقترن ذلك باهمال الحاضر أو الاقلال من قدره ، وإذا نبذ الحاضر كلية ووجهت الرغبات الى خيالات لا استطاع تحقيقها فعلا . وفي هذا الصدد يقول توينبي انه من التطرف الذى لا شك فيه أن نحاول احياء لغة ميتة لنجعل منها لغة حية تحل مكان لغة حديثة قائمة . ولكننا لا نكون متطرفين اذا شجعنا احياء محدودا للغة مهملة كالفالية أو لغة بروفانس Provençal كمادة للبحث العلمى أو كلفة ثانية لأولئك الذين يستمتعون بها ويرغبون فى الابقاء على قيمها الثقافية المميزة .

وهناك أدلة تاريخية كافية تبين أنه ليس من المستطاع احياء أسلوب قديم فى مجموعه ، أو استيراد أسلوب أجنبى بحيث يشبع الجماعة الحالية كتعبير ملائم عن اهتماماتها واتجاهاتها الحاضرة وما تهتم به ، وذلك لأن النمط الثقافى الحديث لا بد أن يكون مختلفا بالقدر الذى يجعل من ذلك الأسلوب الأجنبى شيئا غير مناسب الى حد ما . وإذا قدر للأسلوب القديم أن يصبح شائعا بالمرءة ، كثنى يمارسه الناس ، فلا بد من تعديله بما يناسب الأذواق الحالية . وهذا هو مانفعله الآن فى عملية اقتباساتنا من الفن البدائى . غير أننا اذا شاهدناه ومارسناه بكل ما نملك من عطف ، وإذا حاولنا بكل ما نملك من علم وخيال أن نشعر به كما كان يشعر به أولئك الذين أبدعوه فإن عملنا هذا لا يعتبر عديم الجدوى ، ولا دليلا على وجود مرض . فقد يكون ذلك العمل توسيعا مستحبا لخبرتنا الحالية ، ومصدرا يوحى إلينا بتكوين شئ جديد ، كما هو الحال فى أداء تمثيلية من القرن السابع عشر أو عزف رباعية موسيقية ، أو تعلم ترتيل نشيد جريجورى أو الرسم بالأسلوب الفارسى . وفى مقدور الفنان عندئذ أن يتقن من ذلك الأسلوب القديم أو الأجنبى بعض عناصر الشكل أو المحتوى يجمع بينها وبين عناصر حديثة . والدليل على ذلك أن ديوسى ، وبروكوفيف ، واسترافنسكى يستخدمون فى ألحانهم الموسيقى مقامات وإيقاعات قديمة وأجنبية ، وإذا حدث هذا بصورة خلاقة أمكن أن ينبثق منه أسلوب جديد ينبض بالحياة . ومن أسباب ذلك أن أى نمط ثقافى حديث ، فى نطاق



حضارة مقدمة غير متجانسة ، هو نفسه مركب من عناصر قديمة وحديثة ،  
أجنبية ووطنية . وهو ليس بالنمط النقي وحيد النسق ، ولكنه مليء  
بالاتجاهات المتنافرة والرموز العاطفية المتناقضة . وبعض هذه الأشياء تكاد  
تكون متضادة تماما ، كما هو الحال في العناصر الأبولوجية ، والديونيسية ،  
والسقراطية ، والأبيقورية التي ورثناها عن اليونان . ورغم ذلك يمكن  
ادماجها ادماجا غير محكم في النمط المتغير غير المستقر الذي يتسم به الفن  
الحديث والثقافة الحديثة ، بل وفي عمل فني واحد يهدف الى اظهارها جميعا  
كأشياء متباينة لا يمكن التوفيق بينها .

وقد يتساءل المرء ما اذا كانت البدائية ومحاكاة القديم شيئا من  
الضرورى أن يكون شيئا في حد ذاته ، كما يتساءل أيضا ما اذا كانا دائما  
يمان عن وجود حالة اجتماعية سيئة . وانه لمن الطبيعي أن يقوى الحنين  
الى سعادة سابقة في « وقت المتاعب » ، عندما تكون الحياة الفعلية أسوأ من  
المعتاد . غير أن المتاعب قائمة دائما بصورة أو بأخرى ، وكان للناس خيالات  
نكوصية حتى عندما كانت الظروف القائمة حسنة مواتية ، في أزمنة  
النمو الخلاقي كما في أزمنة الانحلال . ومن الناحية الأخرى ، فإن  
كونفوشيوس وأرسطو اللذين لم تكن أفكارهما نكوصية ، كانا يعيشان  
في أزمنة يسودها القلق والاضطراب . وكما قال ماكولى : « قد يبدو  
غربيا لأول وهلة أن يتحرك المجتمع الى الأمام بسرعة وشغف ، وفي نفس  
الوقت يتلفت وراءه دائما في أسف حنون . غير أن هاتين النزعتين ، رغم  
ما بينهما من تناقض ظاهر . . . ، إلا أنهما تيمان من تيرنا بالحالة التي  
نكون فيها فعلا . ورغم أن هذا التوقد المتسلل يدفعنا الى التفوق على  
الأجيال التي سبقتنا ، إلا أنه يجعلنا نميل الى المغالاة في تقدير سعادتها (\*)» .

ويرى مذهب البدائية أن هناك تباينا جارفا بين الماضي والحاضر ،

---

(\*) الفصل الثالث من كتاب T.B. Macauley's History of England, I

ومن وجهة النظر هذه فإنه يجنح الى تجسيم حسنات الماضي ، والمبالاة في سيئات الحاضر . غير أنه من الصواب في كثير من الأحيان أن ندين أخطاء معينة في الحياة الحاضرة كان الانسان القديم خلوا منها نسيا . يقول بدنى Bidney في هذا الصدد « كلما ازدادت الثقافة تعقيدا ، وكلما اتسع المجتمع الذي تنتمي اليه هذه الثقافة ، قلت الفرصة أمام الفرد للاسهام بصورة ايجابية كاملة في حياة الجماعة ، بحيث تتجه الثقافة الاجتماعية الى افقار حياة الفرد لا الى اثرائها (\*\*) » . ورغم أن هذا القول ليس صحيحا دائما أو ليس من المحتم أن يكون صحيحا ، إلا أنه يكفي لأن يكون حجة يستند اليها أولئك الذين يرغبون في ارجاع عقارب الساعة الى زمن البساطة ، من بعض النواحي على الأقل .

وقد لاحظنا أن البداية المتطرفة والتصوف في الدين من شأنهما عادة أن تبسطا كل أشكال الفن فيما عدا أبسطها وأقربها الى الفطرة ، وخاصة الفن البصرى الذى ينم عن مظهر الترف والأبهة ، ويحضنان بدلا من ذلك على الفقر الذى يختاره المرء لنفسه ، وعلى أن يتحلى الانسان بطباع النساك أو الرهبان ، وعلى الصلاة والوعظ داخل جدران عارية أو فى المراء . غير أن أشكال البداية الأقل ترمزا كانت تشجع التميز عن مثلها العليا في أنواع بسيطة من الفن خالية من الزخرف . كما أن التأمل الدينى فى الجنة الأرضية قبل سقوط آدم ، وفى الأيام التى عاشها المسيح بين أناس متواضعين فقراء فى بيت لحم والجليل أدى الى تصويرات جديدة لقصة الانجيل فى الفن ، كانت بمثابة معينات على تصور ما كانت عليه الحياة فى ذلك الوقت . والكثير من الفن المسيحى الذى ظهر فى فترة متأخرة ، من منمنمات الانجيل ونقوش الرومانسك الغائرة ، الى لوحات الفريسك التى رسمها جوتو وغيره من فناني أوائل عصر النهضة ، كل أولئك أوحى به

هذه الرغبة فى استعادة ماضى جميل ، ليس بماضى قصور وملوك محاربين ، بل ماضى قوم بسيط يفلحون الأرض ويرعاهم الزاب ، كما جاء فى قصة تلاميذ عاموس . وبعد ذلك لم تعامل مواضيع التوراة هذه بروح نكوصية ، بل كأسس تبنى فوقها كيانات زخرفية لها شكل تصويرى معقد ، وتسم بأناقة أرستقراطية .

وأى احياء لأسلوب فى الفن أو لعادة من عادات الحياة إنما هو نكوص بمعنى من المعانى ، ورجوع الى تلك الطريقة من التفكير والعمل . غير أن الحركة التاريخية قلما تسمى « نكوصية » الا اذا كان جانبها السلبي وهو نبذ الجديد ، فعلا أو تخيلا ، من أجل القديم ، جانبا قويا نسبيا . أما اذا جذبت الجديد وأبقت عليه بوجه عام ، ولم تفعل بالنسبة للقديم الا أنها أخرجته من زوايا النسيان وأضافت الى الجديد ، فان النتيجة الخاصة فى هذه الحالة تكون ارتقاء . ولقد كان لعصر النهضة فى أولى فتراته جانبه السلبي من حيث نبذ وتحقيره للأسلوب القوطى ، الذى كان فى سنة ١٣٥٠ « حضارة معاصرة » . ثم أصبحت الصيحة هى « الرجوع الى القدامى » . ولقد كان أسلوب عصر النهضة الباكر بسيطا ، ومنظما ، وهادئا بصورة تمثل فيها الحيوية اذا قورن بالزخرفة القوطية الزاهية الصارخة . غير أن عصر النهضة ، رغم استمراره على احياء الثقافة الكلاسيكية ، الا أنه سرعان ما ابتعد فى كثير من الصموبة عن نماذجه الكلاسيكية وأحرز سبق على جانبه النكوصى تركيب جديد يتألف من الثقافة الكلاسيكية والثقافة المسيحية العبرية .

وليس من الضرورى أن ترتد الحركات النكوصية من المعقد الى البسيط ، فاذا كان المرء يعيش فى عصر يشتم بشدة التبسيط كمصر أتو الأول فى سنة ٩٦٢ بعد الميلاد ، حيث كان للنكوص الويل ضحايا ، فإنه قد يتوق بدلا من ذلك الى تعقيدات ماضية . ان « الامبراطورية الرومانية المقدسة » فى عهد أتو كانت تعبر باسمها عن حلم احياء

امبراطورية شارلمان وامبراطورية روما القديمة • ولكن منذ أن أصبح اتجاه التاريخ السائد اتجاها الى التقيد ، فإن أغلب الرغبات التكوينية أصبحت تسير في حركة مضادة •

#### ٤ - البدائية الرومانتيكية باعتبارها حركة تكوينية :

من أهم أمثلة البدائية في الحضارة الحديثة تلك التي تتصل بحركة الرومانتيكية • والرومانتيكية ، كحركة ثقافية وأسلوب في الفن ، تحدد في العادة بأنها بدأت في منتصف القرن الثامن عشر وانتهت في منتصف القرن التاسع عشر • غير أن المعتقدات والاتجاهات التي أكدتها هذه الحركة لم تنته تماما في ذلك الوقت ، ولا يزال لبعضها اليوم نفوذ قوى تحت مختلف الأسماء • فهناك سات رومانتيكية قوية في وولت هوبتمان، وبير لوتى ، وجوجان ، وجوستاف مورو ، ورافل ؛ وديبوسى • وتتجلى البدائية في انتقال جوجان الى تاهيتى واللوحات التي رسمها هناك بأسلوب شبه بدائى • وهى تتضمن عادة رجوعا الى البساطة أو رغبة فى ذلك الرجوع ، ويتجلى هذا أيضا فى تسطیح جوجان للأشكال والمنظورات ذوات الأبعاد الثلاثة ، وابدالها بمساحات واسعة ملونة بالألوان الزاهية الجريئة المتباينة ، واستخدامه للأشكال التي تميل الى الثقل والمستقيمات والأفقيات بدلا من المنحنيات المترجعة التي يتسم بها الفن الأكاديمى •

وفى مقدور الرومانتيكية والبدائية أن تتخذ أشكالا كثيرة لا تتضمن كلها الاتجاه الى التبسيط • فلقد أدت الرومانتيكية فى بعض الأوقات الى أشكال معقدة خاصة بها ، كما هو الحال فى روايات فيكتور هوجو وموسيقى فاجنر وتشايكوفسكى ، وكانت تعجب بتعقيدات العمارة القوطية • ( ولقد رأينا كيف أن هربرت سبنسر كان يعتبر ذلك « عودة الى الهمجية » ) • كما أن البدائية ، فى محاكاتها للفن القبلى ، أخذت نماذج معقدة بعض التعقيد ، كذلك التى يتسم بها النحت الإفريقى والميلانىزى •

وفي بعض الأحيان يرى الفن الحديث ما في الإنسان من توحش وحيوانية ويمر عنهما في صورة انفعال جامع ، وحيرة ، وغف ، وشهوة بهيمية ، وبناء على هذا فإن الفن الرومانسكي كثيرا ما يظهر نكوصه في أشكال مقترنة بهذه السمات ، كالخطوط المتثلثة غير المنتظمة ، والمنحنيات المكسورة ، والسطوح الخشنة ، والحواف المطبوسة ؟ والتكوينات غير المتوازنة . وقد ظهرت هذه التأثيرات في الفن الأوروبي خلال عصر الفن المتكلف ، واستمرت في عصور الرومانسية والانطباعية وما بعد الانطباعية ، وكان لها ما يوازيها في الأدب مثالا في صور لفظية لضوء القمر ، والمواصف ، والأنباح ، والتموض والسحر . وكانت الموسيقى الرومانتيكية شينة بذلك من حيث وفرة تديجها الآلى والهارموني وإيقاعاتها المشطورة على نحو أكبر ، فطست بذلك الموسيقى المتسارية التي سبقتها ، والتي كانت تتميز بوضوح هيكلها الميولودي والهارموني . كل أولئك اقترن في كثير من الأحيان بالارتداد الى الجموح البدائي الديونيسي (\*) ، والاعتقاد بالقوى الخفية وبقدرة الانسان على اخضاعها .

ورغم فعالية هذه المبتكرات في الاحياء بالأمزجة المنشودة ، الا أنها لا تمثل في الفن الا نكوصا تاريخيا خياليا أكثر منه حقيقيا . ولا ينشئ من الفن البدائي الى هذا الطراز الا قدر قليل ، على مبلغ علمنا به . ذلك أن رجل القبيلة ليس دائما في حالة هياج جامع ، بل هو في كثير من الأحيان يخلد الى الراحة أو يؤدي عمله في بلادة وكسل ، وكثيرا ما يحتاج الى كثير من الرقص ، والموسيقى ، والكحول أو المخدرات حتى يصل الى حالة الانارة والهياج . والحيوانات بدورها ليست طليقة تماما ، أو عاطفية ، أو مقهورة كلية ، بل ان حياتها تسيطر عليها الى حد بعيد أنواع موروثية من الضريزة والفعل المنعكس . وكثير من الفن البدائي

---

(\*) Dionysus اله النبيذ عند اليونان وكان الاحتفال به يقترن بشرب النبيذ والمريذة . ( الترجمة )

هندسى الشكل على نحو واضح مثله فى ذلك مثل قرص عمل النحل، كما  
 اقترن فن العصر الحجرى الحديث بنشأة اللغة المكتوبة وحياة الارستقراطية  
 فى القرية بنظامها الاجتماعى المتطور • ولقد تطلب التصميم الهندسى بعض  
 الاحساس بالنظام البصرى ، والدقة الخطية الحادة ، والانتظام والتحكم ،  
 وربما كان هذا التصميم الهندسى موضع الاعجاب من أجل هذه الصفات  
 وسط عالم يتسم بالاضطراب ، والأخطار الفجائية ، والأرواح العداوية  
 المجهولة • وحتى فن العصر الحجرى القديم فانه يدل فى بعض الأحيان  
 على ميل الى الشكل الدقيق المتناسق الذى يمثل فى الأدوات الحجرية  
 المنحوتة ، وفى أشكال الحيوانات التى روعيت فيها الواقعية • ومن ثم فان  
 بعض الرومانيين الذين يعتبرون التنسيق المنطقى قصة قديمة ممتدة ،  
 ورمزا للظلم ، يقرنون الحرية المزعومة للحياة البدائية برموز عدم الانتظام،  
 والجموح ، والفوضى •

فهل يعتبر ولع الرومانيين بعدم التحديد فى الشكل والمحتوى مثلا  
 يدل على الانحطاط ؟ يبدو أن هذه هى النتيجة لو أننا قبلنا رأى سينسر  
 فى أن التحديد المتزايد هو معيار التطور • ومن المؤكد أن عدم التحديد له  
 جانب نكوصى من حيث ما له من رد فعل ضد الكلاسيكية الحديثة • غير  
 أن هناك من هذه الناحية تناقضا ظاهريا ، وهو أن عدم التحديد يمكن أن  
 يصبح هو نفسه هدفا محددا للفن ، ومفهوما محددا لأنواع معينة من التأثير  
 السيكلوجى الذى أكدته الرومانيكية •

وانه لمن الخطأ أن نعتبر الرومانيكية مضادة للتطور فى جوهرها ،  
 فى حين أنها فعلت الكثير لتشجيع نظريات التطور الأولى • فقد أكدت  
 بنوع خاص وحدة الحياة كلها ، والسعى العام الشامل الى النمو والتقدم ،  
 وصلة الانسان الحديث بالحيوانات والمتوحشين رغم مظهر الحضارة الذى  
 يكسب به • وفى نبد الرومانيكية لشرور الحضارة ، لم تقترح أن يعود  
 الانسان الى الوحشية ويبقى فى تلك الحالة الى الأبد ، بل نادى بأنه اذا

تخلص من صنوف الفساد التي تجيء بها الحضارة ، فإنه يستطيع أن يواصل بهمة أكبر مسيرته التقدمية نحو الكمال . وكان الكمال في ذلك الوقت لا يزال يعتبر بسيطا لا مقدا ، والإنسان البدائي أقرب إليه من الإنسان الحديث . قال روسو : ليس في مقدورنا أن نفكر في أخلاق الجنس البشري دون أن نتأمل في سرور صودة البساطة التي كانت سائدة في أقدم الأزمنة . . . . وكلما ازدادت وسائل الراحة في الحياة ، وكلما وصلت الفنون إلى الكمال ، وانتشر الترف ومنت الشجاعة الحقيقية واختفت الفضائل . . . . (\*)

ولقد تمثلت البساطة المثالية في الرجل المتوحش التهم ، وفي الفلاح وفي الطفل ، على العكس من شباب الطبقة العليا المتحذلقين الأثرياء ساكني المدن . ولم تكن هذه البساطة موضع الحسد والاعجاب لذاتها ، بل لاقتنائها بالفضيلة الحلقية ، والشجاعة ، والبراعة ، والجمال ، والصحة ، والسعادة . وبالمثل لم تكن الحضارة المقعدة موضع الاعجاب لذاتها من قبل بل للنعم والخيرات التي كان الناس يظنون أنها تأتي في ركابها . وكانت هذه النعم إلى حد ما هي نفس النعم السابقة : الفضيلة ، والسعادة ، والجمال ، بالإضافة إلى المعرفة ، والقوة ، والحكمة ، والتهذيب . وهنا اختلفت الآراء ؛ فيما إذا كان التقييد أم البساطة هي الوسيلة إلى الغايات التي اتفق عليها الجميع من حيث المبدأ - أعني الفضيلة والسعادة ؟ ولما كانت القوة والمعرفة المستمدة من الكتب مقترنتين بالحضارة ، فقد كانتا موضع ازدراء أصحاب مذهب البدائية .

ولقد ركزت التصويرات التفصيلية للإنسان المتوحش ، والفلاح والطفل ، على فضائل ونعم مختلفة يصح أن تكون موضع الحسد

« A Discourse on the Moral Effects of the Arts and Sciences » (\*)

في كتاب The Social Contract and Discourses ( طبعة أخرى مان . نيويورك )

١٩٢٢ ( ص ١٤٥ )

والأعجاب . فقد تمثل الفلاح منسما بالنبل الروحي في قصيدة جولد سميث  
« Deserted Village » وفي قصيدتي روبرت برن « Cotter's Saturday Night »  
« A Man is a Man for a' That » وفي مرثية توماس جراي  
« Elegy Written in a Country Churchyard » وفي مجال الرسم ،  
رسم ميليه Millet للفلاح الساذج التقى لوحة اسمها « The Angelus »

وصور الشاعر وردز ورت « الطفل البسيط » في قصيدة  
We are Seven غضا ، ساذجا ، مصدقا لما يقال له ، وصورة كسحب  
من المجد مناسبة من حياته السابقة في السماء .

Ode, the Intimations of Immortality from Recollections of  
Early Childhood.

ولم ينجح وردز ورت كل النجاح في المحاولة التي بذلها لتبسيط  
الأسلوب الشعري الى شيء أقرب الى الكلام العادي . فان الشعراء الذين  
يحاولون التفكير والكتابة للأطفال ، أو الكتابة بأسلوب واضح أنه موجه  
الى الأطفال ، ولكنه يحمل رسالة أعمق ، أنتجوا في كثير من الأحيان نوعا  
وسطا لا هو بالشيء الذي يصلح للكبار ولا بالشيء الذي يليق بالأطفال .  
وقياسا على اللوحات شبه البدائية التي رسمها جوجان ، ربما استطعنا وصف  
هذا النوع من الكتابة بأنه كتابة شبه ساذجة أو ( في بعض الأحوال )  
ساذجة زائفة . ويبدو في أحسن صورة في قصيدة وليم بليك  
Songs of Innocence التي يعبر مطلعها عن فكرتها الرئيسية ، يقول  
الشاعر :

نزلت الى الوديعين الموحشة أنشد بالزمار

أغاني المرح البهيج ،

فرأيت على السحاب طفلا ،

قال لي ضاحكا :

« أنشد أغنية عن حمل ! »

فأنشدت في سرور وحبور



وكتب أناشيد سعيدة

يفرح لسماعها كل طفل •

ومثل هذه القصائد بسيطة وشبه ساذجة من النواحي الآتية :  
السطور القصيرة التي تنتهى بوقفات مع أوزان وإيقاعات منتظمة كما هو  
الحال فى أغنية للأطفال ، الانقصار على كلمات من مقطع أو مقطعين لها  
معانى أولية واضحة ، الطفل والحمل هما الموضوع الرئيسى فى الأغاني  
الحقيقية أو الخيالية ، المزاج السعيد والصور البسيطة فى القصيدة كلها •  
هذه القصائد تشبه قصة • أليس فى أرض المعجائب ، فى أن الكبار يفهمون  
منها معنى أعمق •

ولقد كتب المؤلف الموسيقى روبرت شومان فى كتابه Scenes from  
Childhood عددا من المقطوعات الصغيرة تعزف على البيان ، عبر فيها  
عن مختلف الأمزجة التي تسيطر على طفل صغير خلال اليوم ، لبه  
وأحلامه ، بل عبر فيها أيضا عن نبرات صوته التي تتم عن التوصل • غير  
أن الرسم والتصوير كانا أبطأ فى محاكاة لمسة الطفولة • ولقد امتلأ الرسم  
الأكاديمي طيلة القرن التاسع عشر بصور عاطفية على طريقة الرسام  
الفرنسي جروز Greuze لأطفال يتسمون بالجمال ، عابسين أو  
متبسمين • غير أن الفنانين وعلماء النفس لم يظهروا اهتماما كبيرا بالفن  
البصري الذي يعنى من الأطفال تلقائيا إلا فى القرن العشرين • وكان  
الكاتب الإيطالي ريتشى قد درس فن الأطفال فى سنة ١٨٠٠ وقد ألحت  
• الترية القديمة ، التي اتبعت التقليد الرومانيكى منذ ألف روسو كتابه  
• اميل • ، ومنذ أن أنشأ فروبيل روضة للأطفال ، على أن يسمح للأطفال  
بالتعبير عن أنفسهم تعبيرا حرا بوسائل بصرية • وفى العشرينات من  
القرن العشرين افتتح فرانز سيزك Franz Cizek فى فيينا مدرسة  
شهيرة وفق هذه الأسس • غير أن الفنانين المتحذلقين من البالغين لم يوجهوا  
أعظم جهودهم الى الرسوم والصور شبه الساذجة التي تعبّر فى كثير من

الأحيان عن معان أعمق على مستوى الكبار ، أقول أنهم لم يفعلوا ذلك الا  
في الوقت الذي ظهر فيه الرسام السويسرى بول كلى Paul Klee  
والرسام الأسباني ميرو Miro

وبعد الحرب العالمية الثانية انتشر الاتجاه النكوصى على نطاق أوسع ،  
وخاصة فى التصوير التعبيرى المجرد . ولم يكن نكوصيا بمعنى الرجوع  
الى أى أسلوب محدد سابق ، بل كان نكوصيا فى محاولته تحاى كل  
الأساليب ، والأشكال ، والطرائق التقليدية المستمدة من الفن المتحضر أو  
الفن البدائى على السواء . وكثيرا ما كان نكوصيا فى اخراجه أشكالا  
مفككة ، وغير واضحة ، وغير منتظمة الى أبعد الحدود ، على نحو يوحي  
بالانحلال والفوضى . وكان ذلك نقيضا للوحدة والضخامة الكلاسيكية ،  
ونقيضا أيضا للتخطيط المتقن ، والميكنة العلمية ، والتحكم الاجتماعى ،  
وبدلا من هذا كله ، اعتمد الفنان على الدافع التلقائى ، والتلقائية الفنية  
وانطلاق القوى البدائية الكامنة فى اللاشعور ، وشعر فى نفسه بفرديته على  
درجة عالية . ولقد جرب الفنانون تكنيكات جديدة ملائمة كالتقاء أو تنقيط  
طلاء فوق قماش اللوحة من مسافة بعيدة ، أو المرور فوقها بدراسة غطيت  
عجلاتها بالطلاء .

وبينما كان المحافظون يسخرون من هذا الفن ، أظهر ما لقيته  
التعبيرية المجردة من رواج دولى خارج الستار الحديدى أن هذا النوع من  
الفن يشبع ، فترة من الوقت على الأقل ، حاجة سيكولوجية واسعة  
النطاق . وقد تكون هذه الحاجة مؤقتة ، ومقتربة ( كما ظن بعض النقاد )  
بالثورة على العلم والآلة ، وبالثورة الاجتماعية وانهيار مذاهب القيمة  
التقليدية . وعلى أية حال فإن التعبيرية المجردة جذبت أعدادا كبيرة من  
الفنانين المصاميين لأنها لم تتطلب منها أساسيا للتدريب الفنى . وبما أنه  
لم يعد هناك اعتراف عام بمستويات محددة من القيمة ، فإن كل فنان كان

فى مقدوره الادعاء بأنه فى كفاءة أى فنان آخر ، وأحرز مختلف الفنانين شهرة كبيرة ولكنها كانت فى العادة قصيرة العمر .

وكثيرا ما لوحظ أن بعض الرسوم التعبيرية المجردة تشبه تلك التى يرسمها الأطفال . وكان هذا فى عمل الفنانين البالغين اتجاها نكوصيا بالنسبة للنمو الفردى ، وان لم يكن بالضرورة شيئا سببا أو ظاهرة مرضية . واستخدمت قرود الشبانزى فى أغراض تجريبية ، فزودت بأصابع الألوان والورق وسمح لها بالتصوير (\*) . وهنا أيضا كان من الواضح أن رسوم الشبانزى تشبه بعض ( لا كل ) الرسم المجرد . وقد استكر بعض الفنانين هذه المقارنة ، غير أنها لم تكن شيئا غير معقول نظرا لأن رسوم بعض الفنانين أنفسهم كانت تعبر وتكشف عن اتجاه قوى مضاد للعقلانية .

ومع ذلك فمنذ نشأة الرسم المجرد على يد الرسام الروسى كاندتسكى اعتوره تنوع كبير . فبعض الفنانين من أمثال موندريان ، وجوركى ، وأفرو ، أظهروا تحكما تاضعا هادفا فى الأشكال البسيطة والمعقدة على السواء . وعلى هذا الاعتبار لم يكونوا نكوصيين . وبالإضافة

---

(\*) عن سيكولوجية التعبير المعاصرة انظر مؤلف J.P. Hodin وعنوانه The Dilemma of Being Modern ( طبعة Routledge لندن ١٩٥٦ )

ص ٥٧ وما يليها ، حيث يقول المؤلف : ان التعبيرية تظهر فى اوقات التوتر الروحى الشديدة . - وهي تؤكد نفسها فى كتابة وانفعال « ضد طليان الفكر الرياضى » والاعتقاد

فى السببية والتقدم الفنى ، ضد ميكنة الحضارة . - قارن مؤلف Herbert Read : The Philosophy of Modern Art. Horizon Press )

( نيويورك ١٩٥٢ ص ٥٦ )

حيث يقول : فى عمل المدرسة التعبيرية بوجه عام يوجد عنصر اليأس الذى يؤدى الى تطيل لا رحمة فيه والى المأسوية . . ( حب العذاب ) .

ومن التجارب التى أجريت على رسوم الشبانزى اذا توترت يرسمون الأطفال

وخصيخا مدرسة الرسم المجرد ، انظر مؤلف Desmond Morris وعنوانه

Biology of Art ( Knopf ) ( نيويورك ١٩٦٢ ) . حيث يقول المؤلف : عندما ابتعد

الرسم الحديث عن الأسلوب التمثيلى ، فإنه بذلك اولد دون أن يدري الى مختلف

المرآجل التى يمر بها الطفل عندما يرسم رسوما متفارقة » ( ص ١٥٤ ) .

الى ذلك وكما سبق أن رأينا ، فانه حتى أكثر الحركات تكوصا في الفن ، يمكن أن تؤدي الى تطورات جديدة غير متطرة . وبينما يكون الرسم المجرد الواحد بسيطا الى درجة لا يسترعى معها اهتمام المشاهد فترة طويلة ، فان سلسلة من هذه الرسوم يمكن أن تستخدم في سهولة كصور للأفلام الملونة المجردة ، وكرسوم متحركة في تسلسل زمني شبيه بتسلسل الموسيقى .

ولقد كان تمجيد الطفل والانسان التوحش في مجال الفن ، وما يتضمنه ذلك من اقلال شأن كبر السن والحضارة المتقدمة ، متمشيا مع ما كانت الروماتيكية في أول عهدها تعتقده في التطور والتقدم . فكبر السن انما يرمز الى الماضي وثقل وطأة التقليد المجحف ، وهو شيء يجب طرحه جانبا وتخطيه . وقد يمكن أن يكون موضع الاعزاز من الناحية العاطفية كما هو شأن صورة جد عجوز عزيز ، غير أننا ينبغي ألا نثق في نصيحة كبار السن أو نطيعهم . ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن كل الأساليب السابقة في الفن والمبادئ المقررة لعلم الجمال . وكان الروماتيكى ذو العقيدة الدينية يرى في الطفل براءة وسذاجة ، كما كان التقدمى يرى فيه امكانية غير محدودة للمستقبل . وهو شيء يجب أن يكون موضع الاعجاب والغيرة ، وينبغي أن نهيأ له فرصة النمو والتميز عن نفسه ، حتى يحقق قدراته الفطرية الكامنة فيه . وقد ساعد هذا الاتجاه على جعل الحضارة الغربية الحديثة شيئا يكاد يكون مضادا للحضارة الصينية الكونفوشية من نواح عدة . فعلى جانبه السلبي التبسيطى ، فانه يدعو الى استبعاد كبار السن من مناصب السلطة ، وسرعة تغيير الأساليب ، والتخلي عن زعماء الأمس والمفضلين في الفن في الزمن الماضي فور أن تبدو عليهم علامات الهرم . غير أن هذا الاتجاه يمكن أن يتضمن تناقضا ، من حيث أن اعطاء الطفل حرية غير محدودة انما يعنى أن يكون له حق التمتع الجنسي المبكر ، فالكثير من الفن المعاصر يصور الجنس تصويرا

صريحا ( بما فى ذلك أمثلة للنضج المبكر كما فى رواية لوليتا التى ألفها الروائى الروسى نابوكوف ) ، وهو بذلك يعمل على سرعة نضج الأطفال من هذه الناحية ومن غيرها . ومن الناحية الأخرى فإن التربية التقدمية تدعو الى المحافظة على قيم الطفولة وتقاوم أن تفرض على الأطفال اتجاهات الكبار ومسئولياتهم . وواقع الأمر أن كبار السن ومتوسطى العمر التسمين بالطيبة والحكمة والأريحية حقيقة لا نكاد نرى لهم ذكرا كثيرا نسبيا فى الفن المعاصر ، وخاصة الفيلم والقصص الشعبى . فقد جرت العادة على تصوير كبار السن كأناس يتسمون بالحق والأمانة ، والظلم ، والسخف ، ويحاولون دائما كبت حرية الشباب وسعادتهم .

وربما كان أعظم تغير فى مذهب البدائية الفنية ، من نوعها الروماتيكى القديم الى النوع الحالى ، هو التغير الذى اعتور مفهوم الانسان عن المقصود بالبدائية ، فان « البساطة » لم تمد أخص سماتها وأكثرها ضرورة . ولقد أصبح لدينا الآن معلومات أدق عن حياة ما قبل التاريخ ، وعن الحياة القبلية الحديثة ، استقيناها من علمى الأركيولوجيا ، والأنثروبولوجيا ، ومن الأسفار . كما ازدادت معرفتنا بالطفولة فى الانسان عن طريق علم النفس وعلم التحليل النفسى . وكذلك كادت تختفى صورة الفلاح كطراز جذاب ملفت للأنظار ، وأصبح المزارع الآن شيئا مختلفا كل الاختلاف ، ويتم عادة بأنه أكر تمدنا وأقرب الى الحياة الحضرية . ولم تعد صورة الانسان المتوحش ، ولا الطفل ، ولا الفلاح هى الصورة المثالية الحلوة التى كانت ترسم فى خيال الروماتيكية القديمة . وتبدو الآن الصورة الصادقة للانسان البدائى كشيء وسط بين تلك الصورة المثالية وبين الوصف الحالى من الملق الذى جاء على لسان توماس هوبز ، بل هى أقرب الى هذا الوصف . ذلك أن الانسان المتوحش لم يكن دائما منفرا أو شرسا ، ولكنه كثيرا ما كان قاسيا وغيفا ، ميالا الى أكل لحوم البشر ، ومعرضا للمرض ، ويسترخص الحياة الانسانية . ومع ذلك فإن قسوته وعنفه ليسا بالشيء الذى توارى كثيرا فى الانسان المتحضر . ولكن

رغم أن مذهب البدائية لم يكن دقيقا كل الدقة فى مفهومه عن الحياة البدائية ، الا أن هذا لا يلفيه كمثل أعلى للمستقبل ، وحتى اذا كانت بعض الفضائل التى نسبها مذهب البدائية الى الانسان القديم شيئا لم يكن له وجود على الاطلاق فى الزمن الماضى ، فانها لا تزال شيئا يستأهل منا أن نحاول تحقيقه ، ويمكن التوفيق بينه وبين قيم الحضارة .

ولقد أصبح الرجوع الى الطبيعة والرجوع الى البدائية من النبل العليا التى تعتبر جزءا لا يتجزأ من الثقافة الحضرية الحديثة ، بحيث لم نعد نشعر بأن فى ذلك نكوصا ، أو عدا جندريا للكلاسيكية . وأصبحت الكتب الآتية :

Atala and René, Paul and Virginea, Robinson Crusoe, The Swiss Family Robinson, Omoo and Typée

والأخير من تأليف الروائى الأمريكى هرمان ملفيل ، أصبحت كل هذه الكتب من المؤلفات الكلاسيكية الراسخة . وليس ثمة فرق جوهري بين أن تكون القصة قصة يرتد فيها سكان المدن الى حياة بدائية ، أو أن تكون قصة يعيش فيها البدائيون حياتهم المثالية الخاصة ( كما يتخيلهم الكتاب ) ، لا يعكر صفوهم فيها زوار من الخارج . وفى هذا النوع الثانى يستطيع القارئ الحضري فى سهولة أن يتخيل نفسه موجودا فى المشهد القبلى ، كواحد من شخصياته . ولقد أصبح الفن البدائى الجديد ، كفن جوجان ، الى جانب المناظر الريفية الرومانتيكية ، شيئا له مكانته الراسخة فى متاحفنا . ورغم أن هذا الفن لم يرحز الكلاسيكية عن مكانها ، الا أنه أصبح قائما الى جوارها ، واتسع نطاق ثقافتنا بحيث استوعب الاثنين معا . وبالمثل فان الموسيقى الكلاسيكية الجديدة ، والموسيقى الرومانتيكية ، والموسيقى المعاصرة ، قد أصبح كل منها يكمل الآخر فى برنامج الحفل الموسيقى الواحد . ومن ثم فان ما كان يعتبر فيما مضى هروبا نكوصيا من قيود الحضارة قد أصبح الآن شيئا مقبولا كظاهرة معاصرة ، وكجزء لا يتجزأ من حضارة أكثر تحررا وأكثر تنوعا .

يرى علماء التحليل النفسى الآن أن الطفولة فى الانسان ، وهى تلك الطاقة الفريزية الكامنة فى نفسه الفردية (Id) ، انما تنسم بالعنف والميل الى الهدم . وليست هذه الطاقة الفريزية بسيطة ، بل هى كتلة ملتوية من الرغبات المتمردة غير العاقلة . وسواء كان هذا الرأى خطأ أو صوابا ، فان هذا الجانب الأكثر جموحا من مذهب البدائية هو الذى يلقى قبولا أكثر لدى فن القرن العشرين . فتعابيراتها أقل رقة من « بول وفرجينيا » ، وأقل تهديدا على الأساس الفيكتورى من الفنانين السابقين على رافايل ومدرسته . وتبدو هذه التعابير أكثر تجريدا ، فهى لا تصور التوحشين أو الأطفال ، بل تظهر فيما يتصل بأى موضوع ، أو فيما لا يتصل بأى موضوع على الاطلاق كما هى الحال فى التصوير المجرد والنحت المجرد ، وتظهر فى التشويهاات والتفككات الجسمية التى اتسم بها أسلوب ما بعد الانطباعية والأسلوب التكيمى . ففي الرسم المجرد تكثر الأشكال المتلفة المتفجرة الخالية من الاستواء والانسجام ، كما تكثر البقع الممزقة غير المتساوية . وفى الموسيقى يظهر نوع من البدائية أكثر عنفا ووحشية واستخداما للأصوات الثقيلة المتكررة ، فى مقطوعة *Sacre du Printemps* التى لحنها سترافنسكى ، كما أن إيقاعاتها وتنافراتها بعيدة عن البساطة .

ويعبر الفن المعاصر عن هذا النوع الجديد من البدائية النكوصية عن طريق صور رمزية من العنف ، والقسوة ، والهدم ، والتفكك فى كل وسيلة من وسائل التعبير ، ولم يعد يؤكد على السعادة والفضيلة البسيطة كمثل عليا ، بل ان فى خيالاته ورموزه نوعا آخر من الانحطاط وهذا الفن المعاصر أقرب الى النوع الذى سماه سبنسر « انحلالا » منه الى الأنواع التهرية الاصلاحية التى أخرجتها الرومانتيكية القديمة . فنقص الجريمة ، بما فى ذلك القتل والاغتصاب ، والانتحار يفيض بها الفيلم المعاصر والقصص المعاصر . وهى لا تعرض كما كانت تعرض فى المصور

السابقة بحيث تتضمن أن هذه الجرائم تستوجب اللوم والزجر ، أو أنها خرق يرثى له للقانون الأخلاقي الأبدى وللنظام الطبيعي ، بل تعرض (أ) كشيء له ما يبرره الى حد ما لأن مثل هذا القانون أو مثل هذا النظام لا وجود له ، أو (ب) كأثملة تهكمية لسخف الحياة وعدم جدواها . كما أن أبطال هذه الجرائم ينتهى بهم الأمر عادة الى نهاية محزنة ، لا كما كان يحدث لأبطال المآسى الكلاسيكية ، بل بطريقة بعيدة عن النبل ، وكثيرا ما تكون خسية دنيئة . أما الشخصيات التى ترمز الى كبر السن ، والسلطة ، والقانون والنظام ، والمنصب ، والثروة ، والتجاح ، والمعرفة ، والمحافظة على القديم ؟ وما شابه ذلك ، فانها موضع تهكم وسخرية حيث تمت بالنفاق ، والطفان ، والحيانة وبالْبُؤس فى دخيلة نفسها .

ويبدو أن هذا النوع من الفن يعبر بمقتضى مصطلحات العالم النفسى فرويد عن « التاتوس » أو غريزة الموت فى الانسان بدلا من التعبير عن غريزة « الايروس » ( حب الحياة ) التى تسيطر عادة على الخلق الفنى . وهو فن تكوصى متطور تطورا عكسيا طالما كان يعبر عن أوهام مبعثها الرغبة فى تحطيم منتجات تطور ثقافى سابق وأساليب تقليدية فى الفن . ويتوقف اتسامه بهذا الوصف تماما على ما اذا كان يفتح الطريق ، ربما بطريقة لا شعورية غير مقصودة ، أمام تطور متجدد ، بإزالة ما فى الحياة والفن من أنماط بالية معوقة .

وليس كل الفن المعاصر من هذا النوع السلبي التكوصى ، ذلك أن بعضه هندسى تماما ، كما فى أعمال الفنان الهولندى موندريان وبعض أعمال الفنان الروسى كاندينسكى ، وبهذا يعبر عن نوع عقلى منظم من التجريد . وكثيرا ما ينتج كاندينسكى ، مؤسس التصوير التجريدى ، ويتج بعض أتباعه أشكالا متكاملة تماما تعبر عن أمزجة ايجابية واتجاهات قوية نشيطة . غير أن الغلبة فى الوقت الحاضر هى للاتجاه السلبي الهدام الذى ينبذ غيره من الاتجاهات . وهو ملحوظ المكانة بوجه خاص نظرا



لا يتمتع به كثير من زعمائه (فنانون ونقاد) من تقدير كبير . ومن الناحية السلبية ، فإن هذا الفن يواصل الاعتراض الرمزي على الحضارة الكلاسيكية والعلمية معا ، وعلى أساليب الفن الراسخة . وكثيرا ما يتضمن ما معناه أن الحضارة الحديثة قد فشلت . ولكنه ، على النقيض من النوع الرومانيكي القديم ممثلا في الشاعر وردزورث ، لا يقيم بديلا لذلك حلما بحياة هادئة بسيطة ، وطفولة سعيدة . وفي الحق أنه لا يقدم أى بديل محدد للأشياء التي يبندها ، بل هو فن سلبي وكثيرا ما يكون هداما في أخيلته . وهو يوحى بكراهية العالم الحاضر ، ولكنه لا يحاول تصور عالم أفضل ، سواء في الماضي أو في المستقبل ، على أسس دينية أو طبيعية . وهو يهجو ما يعتبره مفهوما زائفا عن النجاح والتقدم ، ولكنه لا يقدم عنهما أى مفهوم أفضل وأكثر صدقا .

ومنذ الحرب العالمية الثانية ، وخلال حالة التوتر والقلق التي خلقتها الحرب الباردة ، كانت دلائل الجانب السلبي الهدام أوضح من محاولات إعادة البناء . وقد تمثل هذا الاتجاه في النبذ الصريح والرمزي للمستويات الأخلاقية التقليدية ، وللمعتقدات الدينية والفلسفية ، وتمثل الى جانب ذلك في انهيار الامبراطوريات والأنظمة الاجتماعية ، الأمر الذي ترتب عليه هدم حقيقي شديد للحياة ، والملكية ، والنظم . وإلى جانب هذا كان هناك نبذ رمزي للأسلوبين الكلاسيكي والرومانيكي في الفن نظرا لاقتران هذين الأسلوبين بالنظام القديم وبذلك النوع من الفن الذي يخفي الأمراض الاجتماعية بجمال خداع زائف . وقد نبذ هذان الأسلوبان على أساس أنهما يعطيان صورة زائفة عن الحياة . بل ان الفكرة التقليدية عن الفن أصبحت موضع ازدراء ، ويفضل عليها « اللافن » الذي اتضح أنه لا يعدو أن يكون نوعا آخر من الفن . ولا يحاول التأثير المتطرف ، في نبذه لكل الأساليب التقليدية ، أن يتحاشى الجمال والواقعية في التمثيل فحسب ، بل يحاول أيضا تجنب كل تصميم منتظم ، وكل وحدة في

التكوين • وهو يحقق فى بعض الأحيان ، عن قصد أو دون قصد ، نوعا مختلفا من الوحدة عن طريق تناسق التركيب ، والتلوين ، والترتيب ، فى الصور التى توحى بالهدم ، والحياة ؛ والفشل ، والحرمان • غير أن الأشكال الكلية هى فى الغالب بسيطة جدا اذا قورنت بالتحقيد الذى يتسم به فن الباروك •

ولقد طبق مصطلح « نكوصى » أيضا على حياة الأفراد وعملهم ، اذ أظهر التحليل النفسى أن كثيرا من مرضى الأعصاب يرغبون ، دون وعى الى حد ما ، فى العودة الى طفولتهم المفقودة حين كانت الحياة أبسط وأسهل وفى حمى الوالدين • وعندما يصابون بخيبة الأمل ، يرتدون الى حالة طفولية • وقد يفعل الأشخاص الطيعيون نفس الشيء الى حد ما ، غير أنهم عادة يسمون فى أنفسهم بعض القدرة على معالجة مشكلات الكبار بطريقة الكبار • وفى مقدور أحلام الطفولة أن تدفع الفنان الطبيعى الى خيالات خلاقة وفق هذا الخط • ويين جومبريخ E.H. Gombrich

فى حالة الرسام بيكاسو ، أن عمل فنان ناضج قد يتناول بطريقة خفية الى حد ما صورا محفوظة فى الذاكرة منذ الطفولة ومشحونة بالعواطف (\*) • ويقول جومبريخ ، ان بيكاسو يصب فى أشكال نكوصية ، « كل ما كان مكبوتا فيه من عدوان ووحشية » ، وذلك فى عملية تحطيم رمزى للأشياء عن طريق التكميية (فان لوحة «آنسات أفنيون» Demoiselle d'Avignon وقد تجد مثل هذه الدوافع الفردية النكوصية فى حاجة أهل العصر أداة تزيد من شدتها ، ويضيف جومبريخ أن المسرح قد أعدته سلسلة من الأحداث « النكوصية » فى الرسم الأوروبى منذ حركة الانطباعيين : وخاصة استخدام الألوان الصارخة الزاهية التى كانت قد حرمت على

---

(\*) انظر كتاب Freud and the Twentieth Century (طبعة B. Nelson)  
(نيويورك ١٩٥٧) ص ١٨٦ وما يليها ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥ فصل عنوانه  
« Psychoanalysis and Art »

اعتبار أنها أشياء فجأة ويدائية على نحو بالغ . ويقول جومبريخ : ان خيال فان جونغ وجوجان كان « تكوصيا بصورة فجأة عدوانية » .

ومنذ عصر الكاتب جوته ، كثيرا ما كان يطلق على الفن الرومانتيكى اسم « الفن المريض » ، ثم تلقف الكتاب المحدثون هذه التهمة بمزيد من الأدلة المستقاة من علم الطب النفسى وعلم التحليل النفسى . فهم يجدون فى الفن الرومانتيكى التأخر ( فى الشاعر الفرنسى بودلير ، مثلا ) ، تعبيرات تدل على السادية ( حب التعذيب ) ، والماسوكية ، والشنوذ الجنسى (\*\*) ، وقد وجدت أعراض مماثلة فى فن ما بعد الانطباعية والتعبيرية التجريدية . ومن السهل أن نربط مثل هذا الاتجاه التكوصى بالتكوص السيکوباتى ( الاضطراب العقلى ) فى الفرد ، وكثيرا ما يؤخذ جنون فان جونغ دليلا على ذلك . ولا شك أن هناك علاقات سيكولوجية ، غير أننا لا ينبغي أن ننسى فى وصف كل فن لا نجح بأنه فن سيکوباتى ( وليد اضطراب عقلى ) . فالجنون فى الفنان لا يثبت أن فنه مجنون .

والفن الذى من النوع الكلاسيكى أو الهندسى يمكن أيضا أن تكون له أصول واقتراعات سيکوباتية ، ومن الجائز أن يكون تمويضا متطرفا ضد دوافع هدامة . فبعض أنواع الاضطراب العصبى والاضطراب النفسى تكشف عن نفسها فى الدقة والنظام القسريين ، فان بعض الصابين بهذه الاضطرابات العصبية والنفسية يراعون فى التكنيك الفنى متهى التكامل ، والتماثل والدقة (\*) .

ورغم أن الفن التكوصى قد يقترن بأسباب مرضية تجد لها تعبيرا فى رموز واضحة أو مسترة ، إلا أنه ليس بالضرورة فنا ضارا أو غير

(\*) فانن كتاب The Romantic Agony ( لندن ١٩٢٣ ) تأليف Mario Praz

(\*\*) فانن Symbols of Transformation ( نيويورك ١٩٥٦ ) تأليف

C.G. Jung Psychoneutric Art ( نيويورك ١٩٥٢ ) تأليف Margaret Naumburg

سليم . وهو يختلف عن ذلك النوع من النكوص الذى لا اختيار فيه  
والذى ينشأ عن كارثة ، فى أنه يقنع عادة فى موقفه من العالم بحرارة بين  
بها سحقه عليه ورغبته فى هدمه . وعن طريق هذا الانطلاق والارتياح  
الرمزى قد يخدم غرضا علاجيا ويريح بذلك الفنان والمجتمع . وقد يصلح  
كإشارة إنذار تحذر من تنافر اجتماعى حقيقى . وبذلك يوقظ الهمم  
للإصلاح حتى إذا كان اتجاه الفنان سليما . وينبغى ألا نفترض أن تصوير  
شخصيات دنيئة خائفة العزم فى الأدب والتمثيل ، أو التعبير عن مشاعر  
سلبية هدابة فى الفن التجريدى سوف ينتج عنها بالضرورة إيجاد نفس  
الشمور ونفس الخلق فى المشاهد . بل إن النتائج قد تكون عكسية تماما .  
وينبغى ألا نفترض أيضا ، وفق الخطوط الماركسية ، أن الفن السلبى إنما  
يمبر عن حضارة رأسمالية متدهورة ، فالعبرة فى هذا بما سوف نراه فى  
المستقبل . ومن الجائز أن تتغير النعمة السلبية الخائفة التى نلاحظها فى كثير  
من الفن المعاصر مع تغير الظروف الدولية ، فتدعئ لطور جديد بناء . ومن  
الجائز أيضا أن تشجع التمييز الذاتية فى الفنان الفرد ، وهو استمرار  
لرومانتيكية « الفن للفن » ، قد يحرر عناصر سيكولوجية قيمة تسهم فى  
تطور فن جديد معقد . ومن الواضح أن التعبيرات المشوشة غير المتكاملة ،  
قد تثبت مرة ثانية أنها مجرد بداية نوع جديد مرن من الشكل - وربما  
مع تطور اضافى مؤقت عن طريق الفيلم أو وسائل أخرى ملائمة .

إن رموز العاطفة العنيفة ، سواء كانت ايجابية أم سلبية ، من شأنها  
أن تفقد قوتها العاطفية بمرور الزمن . ذلك أن الأشياء التى كان يوجه  
إليها الشمور فى الأصل تتوقف عند إثارة الأجيال التالية بمثل القوة السابقة ،  
فتشامخ على مآسى الماضى ، كما عبر عنها وردزورث فى قوله « أشياء  
نعيسة قديمة بعيدة » ، ومما ركز انصرم زمنها ، . ولا شك أن شعورنا بالأسى  
والفرح عندما نقرأ مآسى أوديب ، وأورستيس ، وميديا ، يقل كثيرا عما  
كان يشعر به اليونان ، بل أننا ننظر إليها بطريقة جمالية أكثر تجردا .  
فلا شك أن الصورة التى كانت توحى للفنان وعصره بالكراهية والنف

قد تتخذ طابعا مختلفا جدا بعد سنوات قليلة . وعلى هذا النحو فإن اللوحة التي رسمها فان جوخ وساما ، مقهى الليل ، (Night Café) ، والتي شعر بأن لونها يوحى بالشر ، تبدو الآن في نظر كثير من المشاهدين شيئا زخرفيا مقبولا . كما أن التباينات الصوتية التي كان يمكن أن تصدم مستمعا من مستمعي القرن الثالث عشر ، يجد فيها المستمع الآن تباينا لطيفا ، أشبه بالتوابل في الطعام . وبالمثل فإن القصص المريبة التي كتبها بو Poe عن شخصية فرانكشتين ، وما يسانلها من تخيلات لا تبدو الآن الا شيئا معتدل الانارة . ومن ثم فإن أكثر الاتجاهات سلبية في الفن ، مهما كان فحواها عدائيا للتطور والتقدم سرعان ما تفقد حداثتها ، فنحن ونسوق في رفق مع التطور الكلي للفن الى جانب خصومها المقوتة . ومهما كانت عدائية للمرف ، فإنها هي نفسها تصبح جزءا منه .

## ٦ - التطور التركيبي في الفن والثقافة

لقد قبلنا فكرة « التقييد » ، أو التقييد والتكامل ، كمنع أساسي للتطور . وتساءلنا عما اذا كانت هذه العملية تحدث في الفن ، واذا كان الأمر كذلك ، فالى أي مدى ، وكان الجواب بالإيجاب . انها تحدث على نطاق واسع على طول فترات طويلة من الزمن ، منذ نشأة الفن الى الوقت الحاضر . غير أن التطور بهذا المعنى ليس هو الاتجاه الأساسي في تاريخ الفن : فلقد رأينا اتجاهات عكسية بسيطة ، عظيمة الشأن وحركات أخرى من الصعب تقديرها من حيث التأثير في التقييد الكلي .

ومن حيث تاريخ الفن عامة ، لم نجد سببا يدعونا الى الشك في أنه كان بوجه عام وبصورة غالبية يتسم بالتقييد أو التطور . وبوصف كون هذا التاريخ يشمل جماع ما يتصل بالفنون من مهارات ، ومنتجات ، ونظم ، واتجاهات ، فانه الآن يشكل تراثا ثقافيا عظيم الشأن شديد الاختلاف . وهو منظم بصورة جزئية مفككة من حيث النظرية ومن حيث

الواقع ، وتزداد جزئية هذا التنظيم وتفككه على النطاق العالمى عندما تبرز التقاليد والاتصالات الانسانية .

أما من حيث أعمال فنية معينة ، فإن منتجات الحضارات المتقدمة ، هى بوجه عام ، أكثر تعقيدا بكثير من أى شئ أنتجزته ثقافات ما قبل التاريخ . ومن وجهة أخرى ، فإن فن القرون الحديثة يشمل أشكالا متناهية البساطة ، وأشكالا أخرى على كل المستويات المتداخلة من التعقيد . ومن هذه الناحية ، شأن نواح كثيرة غيرها ، فإن تطور الفن يشبه تطور الحيوان والنبات . فقد تطور الكثير من الأنواع الثابتة شوطا معينا ثم توقف تطورها ، ثم نكصت قلة منها نحو بساطة أكبر .

ان تطور الفن ، شأنه شأن التطور الثقافى الكلى الذى هو جزء منه ، يشمل الكثير من الحركات ، والاتجاهات ، والتعاقبات الأصغر التى يصفها المؤرخون فى اسهاب . ومن الضرورى أن نفرق بين هذه العمليات من الناحية النظرية ، رغم أنها متداخلة بعضها فى البعض الآخر . ان تطور الفن جملة هو تطور عنصر ثقافى واحد من بين العناصر الأخرى كالدين ، والعلم ، والتنظيم الاجتماعى . وهو تطور مركب أو مؤلف بالنسبة الى العمليات التكوينية التى تصنع : أى تطورات مختلف الفنون ، والمدارس والتقاليد الفنية ، وكذلك تطور أنماط الفن الثابتة ( مثل المقعد والصورة ) ، وتطور الأساليب والتقاليد الأسلوبية .

وفى تطور أسلوب معين ، كالمعمارة القوطية أو موسيقى الباروك البوليفونية ، يستطيع المرء أن يتتبع تطور مختلف المكونات الثانوية ، كالقباة الداخلية والنحت الخارجى فى الكاتدرائية ، وكالهارمونيا والكوتراينط ، وتوزيع الآلات فى الموسيقى . ويمكنه وصف كل هذه المكونات الثانوية بأنها تعاقبات أسلوبية مكونة . وبعضها تطورى بمعنى أنها تتزايد تعقيدا ، وبهذا تشكل تطورات أسلوبية مكونة ، وبعضها ينحو الى التبسيط أو الانحطاط . وثمة تعاقبات كثيرة واسعة النطاق ، كعاقبات الأسلوب

التصويرى الأوروبى من سنة ١٣٠٠ الى الوقت الحاضر ، تشمل اتجاهات  
أو أطوارا تطويرية ، وانحطاطية معا .

وكثير من الاتجاهات والحركات التبسيطية يسهم بطريقة غير مباشرة  
فى النمو الكلى التعقيدى للفن ذلك أن بعضها ينزع الى تصحيح أو تشذيب  
التضخمات : أى تلك الأنواع والأساليب الفنية التى تبدو ثقيلة ، قابضة  
للمصدر ، باعثة على الملل ، وهى بذلك تمهد الطريق لتطورات جديدة .  
وحتى تلك الحركات والاتجاهات التى تعتمد معارضة عملية التطور  
الرئيسية ككل ، وتحاول نبد كل فن عصرى ، من شأنها أن تلقى قبولا  
لدى الأجيال التالية كنوع آخر من الفن ، أو أسلوب آخر ، أو ايدولوجية  
أخرى ، أو طريقة أخرى من طرق الإنتاج ، تضاف الى جماع التراث  
الثقافى . ومهما شمرت هذه الحركات والاتجاهات بأنها تناقضية أو عنيفة  
العداء فى زمانها ، فان الأجيال التالية سوف تشعر بأنها أقل تناقضا وعداء .  
ويستطيع الفنانون الذين يعيشون فى وقت لاحق أن يستخدموها كأساليب  
بديلة يمارسونها اذا شاءوا ، أو كمجرد مناهج تظهر التباين فى شكل  
معقد ، وهكذا استخدم جوتة رموز الرومانسية والكلاسيكية فى قصة  
« فاورست » . وكذلك يمكن ادخال أغانى بسيطة فى تمثيلية معقدة فى مثل  
« الليلة الثانية عشرة » لشكسبير . ومن ثم فان قيم البساطة فى أعمال فنية  
معينة يمكن أن تضم الى قيم التعقيد ، حيث أنه لا يوجد بين النوعين من  
القيم عداء لا يقبل المصالحة ، فدينا الفن تشمل النوعين وتحاول الجمع  
بينهما جمعا تراكميا .

ان العملية الكلية لتاريخ الفن ، والعملية الكلية لتاريخ كل فن  
معين ، يمكن وصفها من وجهة النظر هذه بأنها « تطور تراكبى » بمعنى  
أنها تشمل عددا كبيرا من الاتجاهات المتشعبة المتباعدة وتميد توحيدها على  
نحو مهلهل . وهى تجمع بين الكثير من التعاقبات الصغرى المتناقضة تقريبا  
فى الأسلوب ، بعضها تطويرى وبعضها انحطاطى . ويمكن أن نسمى

العملية كلها « تطورية » بوجه عام ، طالما كان الاتجاه التعقيدى التطورى هو الذى يبدو غالباً مسيطراً ، وقد تصبح هذه العملية فى المستقبل انحطاطاً مركباً مع قليل من الاتجاهات التعقيدية .

ومن السمات البارزة للتطور الثقافى الحديث أن هناك تعدداً أكبر للمناصر فى كل مركب قومى ايدىولوجى عظيم ، الى جانب الحرية الأكبر التى يمتنع بها كل عنصر فى التعبير عن نفسه ، وفى ابراز كيانه فى النمط الكلى . ولقد كانت مصر القديمة ، شأنها شأن الكثير من المجتمعات القبلية والأمبراطورية القديمة ، أكثر بساطة وأكثر جموداً . كما كانت أقل اظهاراً للتذبذب والمقايضة بين الضغوط المتنافسة فى الفن ، والدين ، والحكم . فأخذت فى قسوة المستحدثات والأساليب غير التقليدية فى الفن ، وغيره ، كما كان الحال فى موقفها من اخناتون . وطيلة قيام وسقوط أسرات ملكية كثيرة ، بما فى ذلك فترات الغزو الأجنبى ، صمد استمرار مصر الثقافى بقوة هائلة . غير أن الوحدة البسيطة تتزايد صعوبة المحافظة عليها فى عالم أصبح يرنو الى مزيد من حرية الفكر ، والحركة والتعبير الفنى .

#### ٧ - الخلاصة

لقد بين هذا الفصل ثلاثة أنواع متكررة لاتجاه رئيسى فى الفن وفى غيره من المجالات الثقافية التى تعتبر الى حد ما نكوصية وانحطاطية التطور . نوع ينشأ عن كارثة ويستحق أن يطلق عليه مصطلح « الانحلال » الذى وضعه سبنسر ، والثانى هو نكوص اختياري الى أنواع من الحياة والفن أكثر بساطة وأكثر بدائية . والثالث هو البدائية الرومانتيكية كما يعبر عنها فى فنون المجتمعات المتحضرة المعقدة . وقد يكون للنوعين الأخيرين آثار بناءة من حيث أنهما يساعدان على احياء قيم مفقودة كان يتسم بها عصر أسبق .

ولا شك أن هدم واستبعاد جوانب غير مرغوب فيها من القديم هو



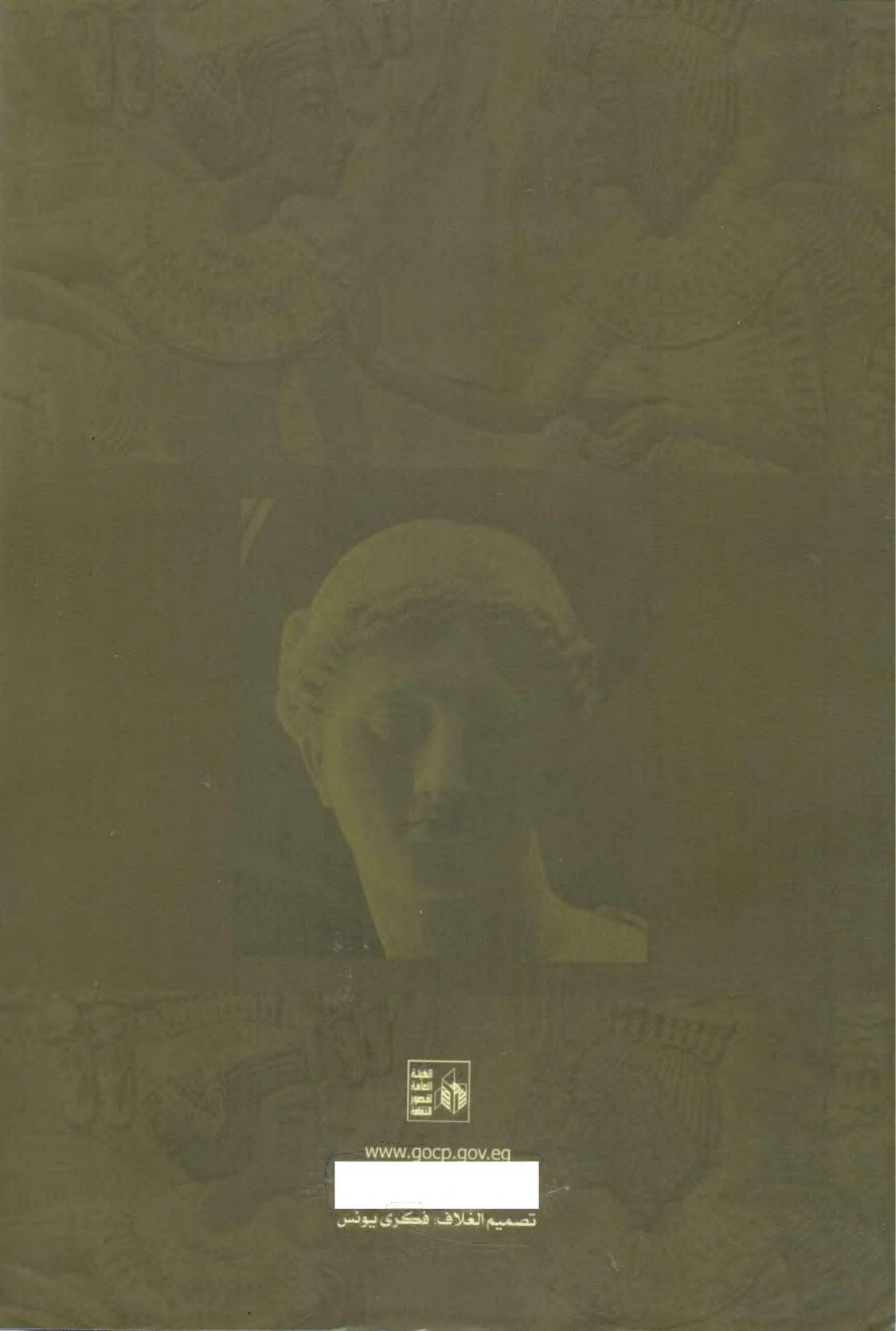
جزء ضرورى من الحياة كلها ومن النمو كله ، كما هى الحال فى التمثيل  
الغذائى الجسمى • وقد تهدم هذه العملية فيما أكثر من تلك التى تساعد  
على خلقها • غير أن التطور الثقافى بمعناه المريض يشمل جانبا تطوريا  
تقيديا ، وجانبا تبسيطيا استيعاديا • وحين يسوء الجانب الثانى تتجه العملية  
كلها الى الانحطاط •

رقم الإيداع: ٢٠١٤/١٥٠٦٦  
الترقيم الدولي: 8-768-718-977-978



شركة الأمل للطباعة والنشر  
(مورافيتلى سابقا)  
ت، 23904096 - 23952496





[www.gocp.gov.eg](http://www.gocp.gov.eg)

تصميم الغلاف: فكري يونس